



STUDIA
POETICA 6

STUDIA POETICA

auctoritate et consilio

Cathedrae Comparationis Litterarum Universarum

Universitatis Szegediensis

de Attila József nominatae

edita



Redigunt

G. M. Vajda et Z. Kanyó

C 43217



A fedőlap Moholy-Nagy László,
a Bauhaus Szegedről indult munkatársa
fotogrammjának felhasználásával készült.

S T U D I A P O E T I C A 6

AZ ELBESZÉLÉS ÉRTELMEZÉSÉNEK STRATÉGIÁI

Szerkesztette:

Bernáth Árpád és Csúri Károly

S z e g e d

1985

TARTALOMJEGYZÉK

DR. KANYÓ ZOLTÁN /1940-1985/	7
Siklaki István KOGNITIV TÖRTÉNET-MODELLEK	10
Király Gyula - Kovács Árpád AZ OROSZ ÉS SZOVJET NARRATIV POÉTIKA VESZELOVSZKIJ- TÓL LOTMANIG	40
Csúri Károly VÁZLAT AZ ELBESZÉLÉS IRODALMI MAGYARÁZATÁHOZ	88
Orosz Magdolna E.T.A. HOFFMAN FANTASZTIKUS MESÉINEK SZERKEZETE ...	134
Barótiné Gaál Márta A ROMANTIKUS ELBESZÉLÉS EPIKAI ÉS NEM EPIKAI STRUKTURÁI	151
Bernáth Árpád HEINRICH BÖLL: HAUS OHNE HÜTER /MAGUKRA MARADTAK/ C/ REGÉNYÉNEK ELEMZÉSE	162
Rozsnyai Bálint NARRATIV STRATÉGIÁK A XIX. SZÁZAD KÖZEPÉNEK AMERIKAI REGÉNYÉBEN	190
Jagusztin László NARRÁTIÓ ÉS ARGUMENTÁCIÓ	203
Martonyi Éva A REGÉNY INDÍTÁSÁNAK FORMÁIRÓL BALZAC EMBERI SZINJÁTÉKÁBAN	212
Szigeti Lajos Sándor AZ EXPRESSZIONISTA ELBESZÉLÉS	221

Bányai János	
A BREVIÁRIUM-NOVELLÁK MŰFAJA	234
Baróti Tibor	
A "BEFEJEZETLEN" /"TÖREDÉKES"/ OROSZ ROMANTIKUS ELBESZÉLÉS ÉRTELMEZÉSÉNEK KÉRDÉSÉHEZ	244
Odorics Ferenc	
EGY ELBESZÉLÉSTIPUS LEÍRÁSA /NÉMETH LÁSZLÓ NOVELLÁI/	258
Cs. Gyimesi Éva	
LÉT - MEGÉRTÉS - IRODALOM ONTOLÓGIAI-HERMENEUTIKAI ÖSSZEFÜGGÉSRENDSZER KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ AZ ALKOHOLISTA HALÁLA CÍMŰ REGÉNYÉBEN	277
Gereben Ágnes	
ÁTUTALÁSOK RENDSZERE AZ ELBESZÉLÉSCIKLUS SZINTAK- TIKÁJÁBAN	290
Skutta Franciska	
OBJEKTIVITÁS, SZUBJEKTIVITÁS ÉS NÉZŐPONT MARGUERITE DURAS MODERATO CANTABILE CÍMŰ REGÉNYÉBEN	308
Váróczi Zsuzsa	
AZ ISMÉTLÉS FORMASZERVEZŐ SZEREPE MAUPASSANT KÉT JÓBARÁT CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN	321
Fülei-Szántó Endre	
TUDOMÁNYOS SZÖVEG ÉS NARRATIVUM	332

Dr. Kanyó Zoltán
/1940-1985/

Dr. Kanyó Zoltán egyetemi docens, a József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének vezetője 1985. március 5-én hosszan tartó és súlyos betegségtől szenvedve 45 éves korában elhunyt. A halál mindig megrendítő ténye az életnek, de különösen akkor az, ha olyan pályát tör ketté, amely torzóként is egy kivételes életmű gazdagságát mutatja. Ismerve annak a szellemi energiának erejét, amellyel munkáját végezte, barátai és munkatársai az utolsó pillanatig reménykedtek felépülésében. Szerettük volna hinni, hogy az emberi értelem és akarat képes lesz érvényteleníteni a természet értéket nem ismerő törvényeit.

Kanyó Zoltán nemzetközi tekintélyű kutató, a nyelvészeti és szemiotikai alapú irodalomelmélet egyik legjelentősebb hazai képviselője volt.

Tudományos pályája 1964-ben indult a JATE Német Irodalmi és Nyelvtudományi Tanszékén, s két év múlva már "sub auspiciis rei publicae popularis" kitüntetéssel nyert doktori fokozatot. Kutatásainak kiindulópontja Brecht és Lukács György irodalomelméleti munkásságának összehasonlító vizsgálata volt. Innét jut el az irodalomtudomány nyelvészeti és szemiotikai előfeltételeinek kutatásához, az irodalmi kommunikáció pragmatikai aspektusának kiemelésével az "egyszerű": a nagy irodalmi műfajokat történetileg megelőző, logikailag kevésbé összetett "formák" vizsgálatához. Ebből a témakörből védte meg harminchárom évesen kandidátusi értekezését. A könyvvé átdolgozott disszertáció 1981-ben az Akadémiai és a hágai Mouton Kiadó közösen jelentette meg "Sprichwörter - Analyse einer einfachen Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik" címmel. A logikai és a nyelvészeti szintakszis és szemantika adott fejlettségi foka határozta meg, hogy az "egyszerű formák" közül először egy "egymondatos" formát állított vizsgálódásainak középpontjába. De a továbblépés kísérleteit dokumentálja

"A monologikus, konjuktív módon összekapcsolt láncok folytatásának kriteriumai" /1977/ című dolgozata, vagy az újabb szövegnyelvészeti irányzatok kritikus figyelemmel kísérése, a műfajelméleti kérdések ismételt tárgyalása. A szövegelmélettel kapcsolatban szkeptikus álláspontra jut. Úgy látja, hogy a játékelmélet illetve a filozófiai logikák a felvetett problémákra szemléletesebb megoldást nyújtanak. Műfajelméletét az egyszerű formák módosított felfogására építi: új értelmezésében nincs az irodalomnak egységes magyarázata, az "egyszerű formák" egy-egy közösségben kialakult sajátos lingvisztikai és viselkedésszerű nyelvtan kifejezései /Narrative and Communication, 1982/. Ebben az összefüggésben merül fel számára a fikcionalitás kérdése. Alapkonceptiója, hogy a fiktív tárgyak és események társadalmi-kulturális játék részét képezik, amelyek szabályai történelmileg adott közösségeként változnak. Álláspontját résztanulmányokban a logikai szemantika nagy képviselőinek: Frege, Meinong, Russel nézeteivel szembesítette; ez a kritika vizsgálódás volt az alapja lezárás előtt álló fikcionalitás-monográfiájának, amely a kortárs szerzők idevonatkozó elméleteit is behatóan tárgyalta volna.

Kányó Zoltán tanulmányai, amelyek ilymódon átfogták az irodalomelmélet, a nyelvészet, a jelelmélet, a filozófiai logikák és a szövegelmélet nagykiterjedésű tudományterületeit, magyarul, németül, angolul, oroszul, franciául és lengyelül jelentek meg rangos hazai és külföldi szakfolyóiratokban. 1974 óta nemzetközi tudományos konferenciák előadójaként és szervezőjeként is növelte annak a szegedi irodalomelméleti iskolának a tekintélyét, amelynek formálásában meghatározó szerepet játszott. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy 1979-ben intézményesen is sikerült létrehoznia egy olyan irodalomelméleti kutatócsoportot, amelyhez a szegedi munkatársakon kívül hamarosan az ország más intézeteinek kutatói is csatlakoztak. Az itt végzett munka eredményeinek jelentős részét az általa kezdeményezett kiadványsorozatból, a *Studia poetica* magyar és idegennyelvű

köteteiből ismerhették meg a szakemberek. 1984. július 1-től tovább bővült oktatási és tudományszervezői munkája, ekkor lett az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék vezetője. A súlyos betegség azonban már jórészt megakadályozta abban, hogy képességeit tanszéke továbbfejlesztésében a remélt módon kamatoztathassa.

Mégis, ez a fájdalmasan rövid élet is elég volt emberi és tudósi nagyságának bizonyítására. Kanyó Zoltán azon kevés tudósok egyike, akik nemcsak művelik, hanem alakítják is tudományterületüket, tágítják határait, s képesek új irányt mutatni. Azon embereknek egyike, akik tudományos eredményeiket és sikereiket önzetlenül megosztják munkatársaikkal és tanítványaikkal. Így válhat és válik életműve valamennyi barátja és követője számára olyan nemes szellemi örökséggé, amely fölött többé már nincs hatalma a természet vakon működő törvényeinek.

A Szerkesztők



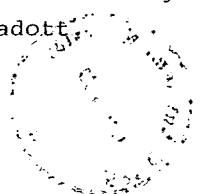
Siklaki István:

KOGNITIV TÖRTÉNET-MODELLEK

A kognitív történet-modellek jobbára a 70-es években alakultak ki három kutatási területen. Az egyik az emlékezet-kutatás bartletti hagyományait folytató kognitív pszichológia területe /Denhière, 1980; Kintsch, 1976; Frederiksen, 1977; Stein és Glenn, 1979; Mandler és Johnson, 1977; Thorndyke, 1977, és mások/, a másik a pszicholingvisztikai-irodalomelméleti vonatkozású kutatások /Prince, 1973; Chafe, 1977; van Dijk, 1979; Beaugrande és Colby 1979. stb./, a harmadik pedig a számítógépes szövegmegértés megvalósítására irányuló munkák, amelyek többnyire egyszerű narratív szövegeket vizsgálnak /pl. Rumelhart, 1975; Schank és Abelson, 1977; Bobrow és Winograd 1977. stb./. Ez a három terület természetesen nem egymástól elkülönülten alakult ki és mind személyes, mind tudományos szempontból szoros a kapcsolatuk.

Gyökereiket tekintve táplálkoznak a Bartlett /1932/ által kezdeményezett memóriakutatásokból, a Propp /1928/ által kidolgozott mesemorfológiából és strukturalista követőinek munkáiból, a Chomsky-féle generatív grammatikából és végül az etnometodológiai iskola kutatásaiból.

A kognitív történet-modellek döntő többségét az jellemzi, hogy olyan általános érvényű strukturát keresnek, amelylyel bármely történet "mélyszerkezete" jellemezhető. Olyan nyelvtan kidolgozására törekszenek, amely lehetővé teszi, hogy bármely kijelentés-sorhoz pusztán szintaktikai szabályok alkalmazásával a megfelelő szerkezeti vázat hozzárendeljük. Ebben az előadásban ezt az irányzatot kívánom előzményeire is utalva vázlatosan ismertetni, miközben kimutatom, hogy ez a megközelítés nem alkalmas a történetek kognitív alapjainak feltárására - bár kétségtelen, hogy fontos adatokat és gondolatokat adott.



Az imént említett felfogás talán legkövetkezetesebb képviselője Gerard Prince, aki történet-nyelvtanát /Prince, 1973/ ugyan elsősorban irodalomtudományi céllal alkotta meg, de kimondottan javasolja /kognitív/ pszichológiai modellként is. Prince szinte szóról szóra kívánja általánosítani a generatív grammatikát a történetekre is. Ennek illusztrálására hadd idézzem Történet-grammatika című könyvének első mondatát: "Ebben a munkámban megkísérlem kimutatni, hogy véges számú explicit szabály képes megmagyarázni mindazon halmazok és csak azon halmazok szerkezetét, amelyek általában és intuíciónk alapján történeteknek mondunk." Azonban ez a munka nem értelmezhető kellőképpen a klasszikus proppi eredmények nélkül, ezért előbb nagyon röviden szólok annak Colby /1973/ által tovább finomított változatáról.

Colby történet-nyelvtanának "lexikonja" az észak-alaszkai eszkimó népmesék korpusza. A nyelvten alapegysége az eidon, amely egy adott zsáner és kultúra narratív eseményeinek és körülményeinek egy tagja. Az eidonok eseményvázzá /plot/ állnak össze bizonyos szigorú sorrendi megkötések mellett.

Egy ilyen eidon például a Támadás /Ak₁/ eidon, amelynek meghatározása a következő: Állat, szörny vagy gonosz személy vagy csoport megtámadja a főhőst /vagy főhős-helyettest/ figyelmeztetés nélkül.

Ezek az elsődleges eidonok egyfelől még külön tovább bomlanak néhány eidon-változatra, amelyek lánc alkotja azután a tényleges elbeszélés-láncot, másfelől három magas szintű kategóriába rendeződnek: motiváció, tevékenység és megoldás, ezek együttesen pedig egy lépést alkotnak. Ezek a kategóriák tovább bomlanak közbülső kategóriákra. A motiváció érték- és közvetlen motivációra, a tevékenység kategória előzetes cselekedet és fő cselekedet közbülső kategóriákra, a megoldás kategória pedig közvetlen megoldásra és értékmegoldásra /lásd: 1. ábra/. A megfelelő fa-szerkezetet előállító átírási szabályok a 2. ábrán láthatók.

Vannak még azután kevésbé pontosan definiált másodlagos eidonok is, amelyeket nem részletezek, de amelyeket bizonyos összekötő funkció jellemez az elsődleges - vagy úgy is mondhatnánk - narratív eidonok között. Ilyenek a szín-helyváltozás, az információ eljuttatása stb. Van ebbe a "Lépés"-szerkezetbe be nem épülő "Kiindulási helyzet" kategóriája is, ami Colby szerint sorrendi szabályszerűségeket nem követő leíró állításokat tartalmaz.

Fontos jellegzetessége Colby eidonjainak, hogy azok rendszerint olyan események, amelyek nem szokásosak vagy éppen szokásos események elmaradását fejezik ki. Az esz-kimó mesék mindig tartalmazznak még ezen a jellegzetességen túl is olyan cszközöket, amelyek az eseményváz bizonyos vonásainak hangsúlyozásait, dramatizálását szolgálják /pl. ismétlés, variációs ismétlés stb./

És most térjünk vissza Prince generatív történet-grammatikájához! Módszeréről annyit, hogy nagyszámú, többnyire saját maga által kreált történetet és nem-történetet elemez intuiciója alapján. Első lépésben a minimális történet elengedhetetlen szintaktikai kategóriáit és ezek szerkezeti viszonyait állapítja meg /lásd: 3. ábra/.

Igy a minimális történet következő szerkezeti meghatározásához jut el: Egy minimális történet három összekapcsolt eseményből áll. Az első és a harmadik esemény stativ /azaz, valamilyen állapotot ír le/, a második esemény aktív /azaz, valamilyen cselekvést ír le/. Továbbá, az első eseménynek a harmadik esemény inverze. Végül a három eseményt három összekapcsoló elem kapcsolja össze olymódon, hogy

/a/ az első esemény időben megelőzi a másodikat, a második pedig a harmadikat;

/b/ a második esemény okozza a harmadikat. Az átirási szabályokat a 4. ábrán látjuk.

A minimális történetet ezután egyszerű mag-történetté bővíti azáltal, hogy további eseményeket enged meg a következő megkötésekkel: az események térbeli-időbeli sorrendben legyenek, ne tartalmazzon egynél több minimális történetet, s eseményei közül három, és csak három alkossa a

minimális történetet. Ezeket a minimális történeteket alkotó eseményeket narratív eseményeknek nevezi.

Akárhány esemény megelőzheti az első narratív eseményt és követheti is, ugyanakkor egy sem jöhet időben a második és a harmadik narratív esemény közé, mivel a második narratív esemény okozza a harmadikat. Az egyszerű mag-történetek a minimális történetek időrendi és oki kapcsolóelemein túl más kapcsolóelemeket is megengednek, így pl. "és", "de", "ámbar" stb. Az egyszerű mag-történetek szerkezetének előállítására alkalmas módosított átirási szabályokat terjedelmi okokból nem közlöm, csupán magát a fát /5. ábra/. Ez a bővítés azután az események újabb csoportosítását teszi lehetővé: epizódokká szerveződhetnek. Eszerint az ugyanazon idősorhoz tartozó bármely összekapcsolt esemény-csoport egy epizódot alkot. Egy narratív eseményt tartalmazó epizódot pedig narratív epizódnak nevez. Az egy epizódot alkotó összekapcsolt eseményeknek vagy csupa statív vagy csupa aktív eseményeknek kell lenniük.

A minimális történetekben és az egyszerű mag-történetekben az események kronológikus sorrendben állnak, így a megfelelő szabályok nem tudják megmagyarázni azt a jelenséget, hogy a valóságos történeteknél ez nem mindig van így. Ennek megoldására transzformációs szabályokat vezet be.

Igy az egyszerű történetek kategóriájához jut, amelyek nem tartalmaznak egynél több minimális történetet. Ezeknek a megmagyarázásához újabb szabályokra, transzformációs szabályokra van szükség. Egy transzformációs szabály első része az eddigi szabályok segítségével elemzi a megmagyarázandó történetet, majd erre a szerkezeti elemzésre alkalmazza a megfelelő szerkezet-változtatást. Példaként bemutatom ugyanazon történet transzformálásra nem szoruló és transzformálandó változatát /6. ábra/.

Ezeket a transzformációs szabályokat nem részletezem tovább, csupán annyit teszek még hozzá, hogy az egyetlen láncra alkalmazható transzformációkat szinguláris transzformációknak nevezi. Ezek már transzformált alakokra is alkal-

mazhatók, de az erre vonatkozó szabályok Prince-nél nincsenek kidolgozva.

És így jutottunk el az összetett történetekhez, amelyek egy vagy több egyszerű történetből állnak. Itt a lényeges kérdés az lesz, hogy az egyszerű történetek milyen kombinációs mintáit találjuk az összetett történetekben.

Prince a kombináció három alaptípusát különbözteti meg: összekapcsolás, alternáció és egymásba skatulyázás. Ezeken belül az összekapcsolásnak és az alternálásnak van átfedésszerű és átfedés nélküli változata. Ezek sematikus modelljét a 7., 8., és 9. ábrákon láthatjuk. Ezeket a kombinációtípusokat kissé önkényesen leegyszerűsített ábrákon mutatom be, mert a teljes Prince-féle gráfokkal eléggé áttekinthetetlenek lennének.

Ezekhez a kombinációkhoz megint ad un. Általános Transzformációs szabályokat, ezekkel azonban itt már nem foglalkozom.

Foglaljuk össze tehát Prince nyelvtanának fő elemeit. Eszerint két fő szabálykészletből áll:

- 1/ egyszerű átirási szabályok véges halmaza, amelyek szerkezetet rendelnek bármely egyszerű mag-történethez, azaz, bármely történethez, amely az alábbiak szerint határozható meg:
 - a/ egy és csakis egy minimális történetet tartalmaz /azaz, három és csak három narratív eseményt/;
 - b/ eseményei térbeli-időbeli sorban vannak;
 - c/ bármely, a második narratív eseménnyel egyidőben történő eseménynek meg kell előznie azt a láncban;
 - d/ bármely, az utolsó narratív eseménnyel egyidőben történő eseménynek az után kell következnie a láncban;
- 2/ transzformációs szabályok véges készletéből, amelyek magukban foglalnak:

- a/ szinguláris transzformációkat és
- b/ általánosított transzformációkat.

Ezek a transzformációs szabályok az 1/ szabálykészlet alkalmazásának eredményeként létrejött láncokra, vagy már transzformált láncokra alkalmazhatók és olyan történetek szerkezetét magyarázzák meg, amelyek nem egyszerű mag-történetek, így például olyanokét, amelyek eseményei nincsenek térbeli-időbeli sorrendben, amelyek egynél több minimális történetet tartalmaznak stb.

Vajon hogyan működik ez a nyelvtan? Igaz-e az az állítása, hogy képes megmagyarázni mindazokat és csak azokat a halmazokat, amelyeket történeteknek nevezünk? Könyve függelékében Prince erre ad egy példát, a Piroska és a farkas Perrault-féle változatát, ami körülbelül másfél oldal, a levezetés pedig tizenpár oldal, így ezt bemutatni nincs módom, de ezek az adatok talán jelzik, hogy a kényelem és egyszerűség nem erős oldala ennek a modellnek. Ez azonban nem elvi probléma.

Az elvi probléma a lexikon terjedelmével van. Mig Colbynál is és Chomskynál is a terminális elemek véges halmazok elemei - előbbinél az eszkimó mesék korpusza, utóbbinál egy nyelv szavai vagy morfémai - addig a Prince-féle történet-nyelvtanban a terminális elemek kijelentések formájában megfogalmazható események végtelen halmazának elemei. Ezért nem beszélhetünk általában történetek nyelvtanáról abban az értelemben, ahogy Chomsky beszél generatív nyelvtanról.

Másként közelítve a problémát az a kérdés, hogy hogyan dönti el a "nyelvtan-gép", hogy a bemenő lánc mely eseményei narratív események, azaz, mely események alkotnak egy minimális történetet s így egy egyszerű mag-történet magját, s melyek csupán kiegészítő események. Ehhez a gépnek csak egy dolgot kell tudnia: ki kell tudnia választani a statív esemény - statív esemény inverze párokat. Ám ez a "csak" elég súlyos problémája ennek a nyelvtannak

éppígy, mint a hasonló felfogású kognitív történet-modelleknek is, amint azt rövidesen látni fogjuk: mert arra vonatkozólag nincs - és megítélésem szerint nem is adható - explicit szabály, különösen nem szintaktikai szabály, hogy mi tekinthető egy statív esemény - statív esemény inverze párnak, hiszen ez ismereteink teljes körét igényelné, ami pedig még nyitott is, folytonosan változik.

Ez a statív esemény - statív esemény inverze pár szemantikai viszony, úgy tűnik tehát, hogy bizonyos szemantikai viszonyoknak bele kell kerülniük a történet-nyelvtanba. Az újabb és kifejezettebb kognitív történet-nyelvtanok próbálkoznak is ilyenekkel.

A kognitív történet-nyelvtanok elsősorban arra kíváncsiak, hogy hogyan értelmezzük a történeteket, ezen belül pedig azt vizsgálják, hogy a szerkezet hogyan befolyásolja a történetekre való emlékezést. Ehhez szorosan kapcsolódik az a kérdés, hogy hogyan készítünk kivonatokat történetekből, ami abból a kognitív pszichológiai feltevésből származik, hogy a szövegekre sohasem szószerint emlékezünk, hanem a szöveggel való találkozás során értelmezzük és valamilyen kivonatát tároljuk, majd felidézéskor rekonstrukciós folyamatok révén jutunk el újra a szöveghez, illetve annak egy parafrázisához. E nyelvtanok közös alapfeltevése tehát az, hogy van a történeteknek valamilyen kultúrálisan adott és szabatosan feltárható mélyszerkezete - a kognitív történet-modellek terminológiájával történet-sémája - amely mintegy értelmezési séma működve irányítja a történetek megértését, a történet valamilyen kivonata formájában meghatározza annak emlékezeti reprezentációját és irányítja emlékezetből való rekonstrukcióját.

Ezeknek a modelleknek amolyan prototipusa Rumelhart /1975/ történet-nyelvtana, amit azután többen tovább módosítottak /Stein és Glenn, 1978; Mandler és Johnson, 1977, 1980; Thorndyke, 1977/. Rumelhart tulajdonképpen két szabálykészletet ad /amiket az áttekinthetőség kedvéért egyetlen gráfban ábrázolok - ld. 10. ábra/: egy

szintaktikait, amit az ábrán kisbetűvel láthatunk, s ami egyszerűen a történetet felépítő szerkezeti elemeket és kapcsolataikat képviseli, valamint egy szemantikai szabálykészletet, az ábrán nagy betűkkel, ami lényegében az összekapcsoló elemek funkcióját tölti be, csak éppen nem csupán időrendi és oki viszonyokat kíván reprezentálni, hanem pszichológiailag változatosabb kapcsolatokat is /ld. 1. és 2. táblázatokat/. Anélkül, hogy tovább részletezném ezeket a modelleket /erről részletebben ld. Siklaki, 1980; továbbá empirikus összehasonlító vizsgálatok eredményei alapján elemezve Pléh Csaba tanulmányát ebben a kötetben/ néhány elvi problémára térek ki.

Ezeknél a modelleknél is érvényes az a kritika - ám- bár nem annyira kristálytiszta, mint Prince nyelv- tanánál - hogy csupán látszólag szintaktikai szabályokat és szerkezetet adnak ezek a fák, hiszen terminális elemek ezeknek is esemény vagy állapot vagy cselekedet kategóriába sorolható kijelentések, s így végtelen halmazt alkotnak. Nincsenek olyan szintaktikai jellemzők, amelyek alapján egy kijelentés helye a történet-szerkezeti gráfban egyértelműen kijelölhető lenne.

Úgy tűnik, és számos újabb empirikus kutatás is ezt látszik megerősíteni /Garnham, Oakhill és Johnson-Laird, 1982/, hogy szövegek esetében szintaktikai jellegű szabályszerűségekről csak az ebben az előadásban nem tárgyalt mikroszerkezetek szintjén beszélhetünk, ami elsősorban a szöveg referenciális koherenciáját jelenti. A kognitív történet-grammatikák által vizsgált szint valójában nem szintaktikai, hanem szemantikai és pragmatikai viszonyokat érint.

Igy a Rumelhart-féle két szabály-készletnek az a realitása, hogy egyfelől valóban van értelme bizonyos szemantikai szabályokról vagy viszonyokról beszélni, másfelől valóban van valamiféle globális struktúra a történetek mélyén, ez azonban nem szintaktikai, hanem pragmatikai jellegű. Inkább konvencionális kommunikációs straté-

giának felel meg, ami persze a történetek magvát alkotó célirányos emberi cselekvés struktúráját követi, tükrözi. Viszonylag világos a történet-szerkezetnek ez az aspektusa Thorndyke történet-nyelvtanában /ld. 11. ábra/, de méginkább Colbynál, amint azt az előadás elején láttuk, vagy Labovnál /Labov és Waletzky, 1966; Labov, 1976/, aki a tényleges hétköznapi kommunikációs helyzetből vont el hasonló elemeket.

De térjünk vissza az átírási szabályok és a struktúra kérdésére. Ha elfogadjuk, hogy eleve nem töltik be itt azt a funkciót, amit a generatív grammatika szerint szának nekik, akkor felmerül a kérdés, hogy egy történet eseményei közti szemantikai viszonyoknak megfelel-e ez az ábrázolás. Úgy tűnik, hogy nem. Ezek a szerkezetek ugyanis csupán ideális narratív sémák, amelyek pontosan így valószínűs történeteknél szinte sohasem fordulnak elő, hanem csak sok történetet mintegy egymásra vetítve, s a sűrűsödési pontokat különálló kategóriáknak véve jutunk el hozzájuk. Ez tehát inkább valamiféle norma, amire konvencionálisan törekszünk. A valószínűs történetekben számtalan leágazás, hurok, zsákutca, elkötetlen szál stb. van, így minden történetnek megvan a maga egyéni szerkezete, amelyeket az események közötti szemantikai viszonyok megállapításával létrehozott koherens esemény-lánc képvisel. Ilyen fajta szerkezet Schank okozati lánc szerkezete, /Schank, 1975; Schank és Abelson, 1977/ amiről Pléh Csaba már hivatkozott előadásában részletesebben olvashatunk.

Az ilyen szemantikai viszonyok alapján azonban csak úgy tudunk szemantikailag koherens explicit szerkezetet rendelni egy tetszőleges történethez, hogy ismerjük a megfelelő világ lehetséges eseményei közti szemantikai viszonyokat. Különösen lényeges ez az ismeret akkor, ha az okozati láncban nagyobb hézagok vannak, amit ezen ismeretek segítségével kell kitölteni. Márpedig az pragmatikai konvenció, hogy a nagy biztonsággal következtethető eseményeket el kell hagyni egy történetből, aminek kitűnő példája Colby nyelvtana, ahol az eidon-lexikonba jósze-

rint már csak ennek az elvnek az alkalmazásával szelektált - a mesék elbeszélői által szelektált - elemek kerülnek.

Igy ha szemantikai szabályokat akarunk adni, akkor le kell tudnunk írni a megfelelő világ struktúráját - a kognitív történet-modellek esetében ez végső soron legalábbis egy bizonyos kultúra számára adott ismeretek teljes körét jelentené. Úgy tűnik tehát, hogy a kognitív történet-modellek nem kerülhetik meg az általánosabb kognitív ismeretszerkezeti, ismeretreprezentációs modelleket. Ilyen modellek megalkotására - az ismeretek körének megfelelő szűkítésével - történtek is javaslatok. Ezek közül az egyik legismertebb Schank és Abelson /1977/ forgatókönyv-modellje, de megemlíthetném a váz-elméleteket /Charniak, 1972; Minsky, 1975; Kuipers, 1975/, a különböző séma-elméleteket /Rumelhart, 1977; Rumelhart és Ortony, 1977; Norman és Bobrow, 1976/, vagy akár a korábbi szemantikai háló modelleket /Quillian, 1968; Rumelhart, Lindsay és Norman, 1972; Winograd, 1972; stb./. Ezek a kognitív ismeretszerkezeti modellek a legkülönbözőbb emberi információfeldolgozási szempontokat próbálják érvényesíteni a probléma-megoldástól /pl. Rumelhart, 1977/ a tervekig, interaktív tervmegvalósításig /Bruce és Newman, 1978/. Ennek az irányzatnak az ismertetése azonban meghaladná ennek az előadásnak a kereteit.

Egy még éppen hogy csak indulófélben lévő kutatási irányra azonban még szeretnék néhány mondatot szólni - már csak azért is, mert ebben az irányban tapogatózva esetleg értékes adatokat lehet nyerni az egyszerű formákkal kapcsolatban is. Ez az irány pedig a gyerekek történetprodukciójának fejlődését vizsgálja összehasonlítva a megfelelő értelmi és nyelvi fejlődéssel.

Témánk szempontjából elsősorban a következő érdekes. Sutton-Smith és munkatársai vizsgálatai szerint /Sutton-Smith, Botvin és Mahoney, 1976./ a gyerekek elbeszélései két fajta eseményváz-egységből épülnek fel, elsődlegesekből és másodlagosakból. Az elsődleges egységek olyan ele-

mek, amelyek egy cselekedetre vagy potenciális cselekedetre vonatkozó motivációt vagy késztetést reprezentálnak egyfelől, s ennek megoldását másfelől. Ebben az értelemben az elsődleges eseményváz-egységek a narratív vagy a narratív epizód cselekményének behatárolására szolgálnak mindig párokként előfordulva, diádokat alkotva. Nagyon tanulságos, hogy ezek a diádok hasonlóak ahhoz, amit többek között Colby, de már Propp és Dundes is talált, nevezetesen a hiány és megszünttetett hiány, illetve a gonosztett és semmissé tett gonosztett. A másodlagos eseményváz-egységek olyan elemek, amelyek olyan cselekedetet vagy potenciális cselekedetet reprezentálnak, amely előkészítő, közbülső vagy következményes a narratív határainak megállapításához képest. Ezeknek a másodlagos elemeknek a legfontosabb funkciója az, hogy a kiindulási elsődleges eseményváz-egységben megállapított cselekedeteket közvetítse és a narratív cselekményét a befejező eseményváz-egységhez vezesse.

Ezekután nézzük meg, hogy milyen felőrdési fokozatokat sikerült Sutton-Smithéknak megkülönböztetniük /12. ábra/. Hét fejlődési szintet találtak, amelyek felbukkanásának sorrendje állandónak bizonyult, de pontos életkorhoz az egyes szintek megjelenését nem sikerült kötni. Az első fejlődési fokozatban még nem beszélhetünk szerkezetről, csupán esemény-töredékek többé-kevésbé rendezetlen soráról. A második szinten jelenik meg a "gonosztett" illetve "hiány" elsődleges diád, egy-két másodlagos elemmel. A következő szinten a 2. szint szerkezete rendezettebbé válik, a másodlagos elemek a diád két tagja közé ékelve jelennek meg. A negyedik szintet az egy történeten belüli diádok számának növekedése jellemzi, ami azonban együttjár az egyes epizódok szerkezetének egyszerűsödésével. Az ötödik szinten - mintegy a 2.-3. szint fejlődését megismételve - az egyes epizódok gazdagodása, a másodlagos elemek szaporodása figyelhető meg. A hatodik szint Sutton-Smithék véleménye szerint minőségi ugrást jelent, amennyiben ekkor jelenik meg az epizódok beágyazásának jelensége: a másodlagos elemek sorába narratív epizód ékelődik. S végül a

hetedik szinten ez az új vívmány teljesedik ki.

Sutton-Smithék a második és a hatodik szinteken tapasztalt változást tekintik minőségileg új eredménynek a gyerekek történetprodukciónak fejlődésében. Ehhez azt a további kutatásra ösztönző feltevést fűzném, hogy a két minőségi ugrás ugyanakkor pszichológiailag más jellegű. Az első - a második szinten megjelenő - diád-struktúra, majd az ennek kiteljesedéseként létrejött epizód-szerkezet inkább a kommunikációs normáknak a szocializáció során való elsajátítását tükrözi, míg a hatodik szint "beágyazási" teljesítménye közvetlenül inkább a kognitív fejlődéssel kapcsolatos. Ezekkel az eredményekkel jó összhangban van a szerzőnek az a kísérleti megfigyelése, hogy amikor az emberek azt a szokatlan instrukciót kapják, hogy egy történet lényegét "távíratként" fogalmazzák meg, akkor a Sutton-Smith-féle másodlagos elemeknek megfelelő "bonyodalom" az, amit egy egységként elhagynak, míg későbbi váratlan felidézési instrukcióra a "bonyodalmat" hangsúlyozottan tartalmazó "jó" történetre emlékeznek.

Összefoglalásul a következőket állapíthatjuk meg a kognitív történet-modellekkel kapcsolatos munkákról. Nem tartható e modellek azon feltevése, hogy a történetek globális "mélyszerkezete" szintaktikai szabályokkal előállítható. A kognitív folyamatoknak a történetekre nézve releváns törvényszerűségeinek kutatása szempontjából ígéretes iránynak látszik az ismeretek szerveződésének modellezése, valamint a történetek kommunikációjának pragmatikai szempontú vizsgálata. Mindkét szempontból nagyon hasznos adatokat szolgáltathatnak a fejlődéslélektani megközelítésű munkák.

Lépés

Motiváció

Válasz

Tevékenység

Megoldás

Kiindulási
helyzet

Érték
motiváció

Közvetlen
motiváció

Előzetes
cselekedet

Fő
cselekedet

Közvetlen
megoldás

Érték-
megoldás

Befejező
helyzet

eidonok

eidonok

eidonok

eidonok

eidonok

eidonok

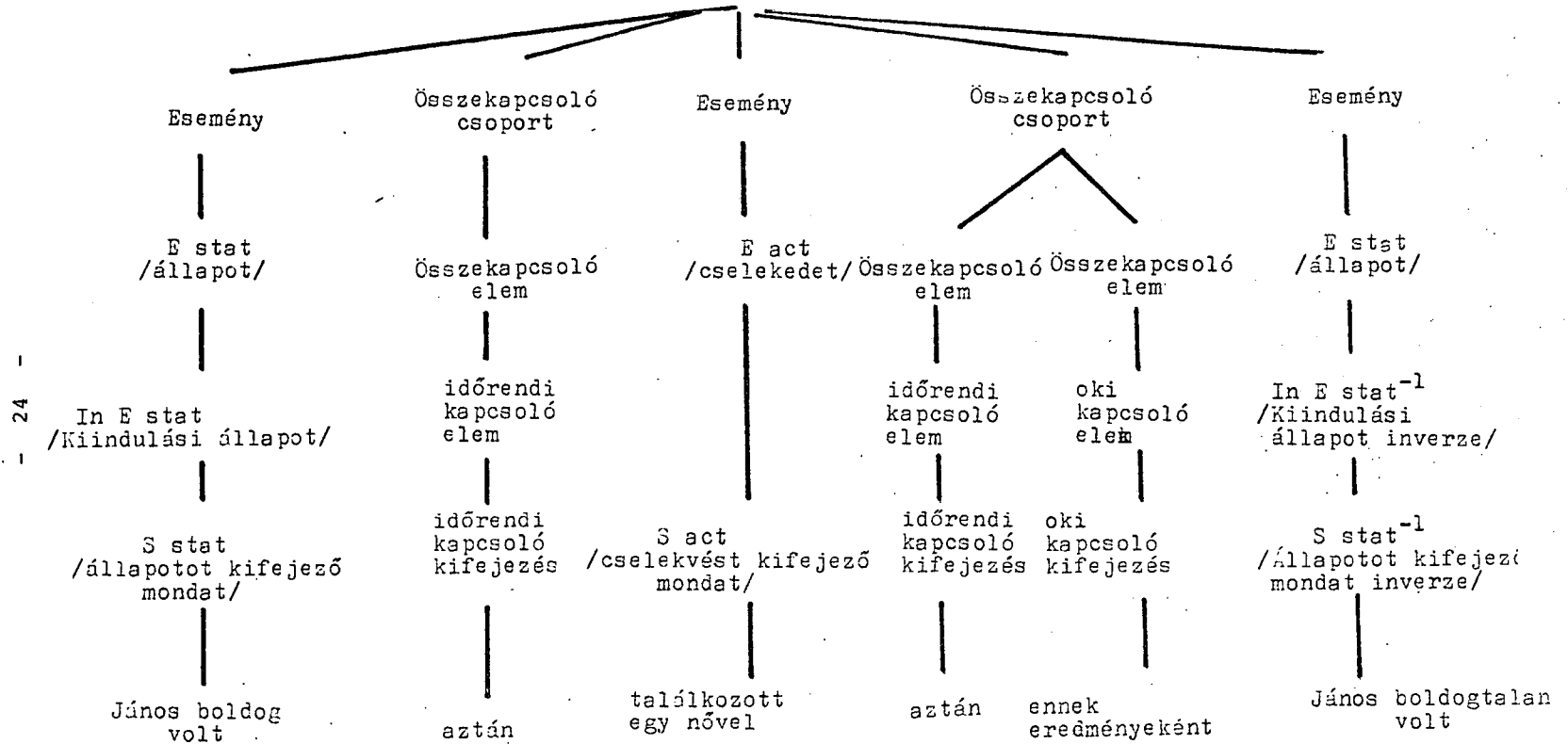
1.ábra. Colby /1973/ történet-
nyelvtanának fa-szerkezeti gráfja

1. szabály	Lépés \rightarrow Mo V^n	- 23 -
2. szabály	V \rightarrow T ⁿ Me	
3. szabály	Mo \rightarrow $\begin{cases} \text{ÉMo} \\ \text{KMo} \end{cases}$	
4. szabály	T \rightarrow /ECs§FCs/	
5. szabály	Me \rightarrow /KMe§ÉMe/	
6. szabály	ÉMo \rightarrow $\begin{cases} \text{Fl} \\ \text{Sl} \\ \text{Ml} \end{cases}$	
7. szabály	KMo \rightarrow $\begin{cases} \text{Vl} \\ \text{Bt} \\ \text{Sp} \end{cases}$	
8. szabály	ECs \rightarrow /En§Hs§Ch§Cn/	
9. szabály	FCs \rightarrow /Ak§Fh§Rv§Ps§Tr§Me§Ma§El§St§Ds§Dc/	
10. szabály	KMe \rightarrow /Vc§Rl§Po§Rs§Es§Re§Mr/	
11. szabály	ÉMe \rightarrow /Gr§Se§At/	

12. szabály	Bt \Rightarrow Mr
13. szabály	Sp \Rightarrow /Po§Re§Mr/
14. szabály	Wl \Rightarrow Po
15. szabály	Ml \Rightarrow Po
16. szabály	Vl \Rightarrow /Vc§Es/

2.ábra. Colby /1973/ történet-nyelvtanának főbb átirási szabályai
 Mo:motiváció; V:válasz; ÉMo:érték-Mo; KMo:közvetlen Mo; T:tevé-
 kenység; ECs:előzetes cselekedet; FCs:főcselekedet; Me:megoldás;
 KMe:közvetlen Me; ÉMe:érték-Me; a további betűrövidítések az egyes
 eidonok angol nevének rövidítései. Az "n" index tetszőleges számú
 elemet jelöl; §:a sorrend kötött; a 12.-16. szabályok kontextus-
 szabályok: adott motiváció-eidon milyen megoldás-eidonnal jár.

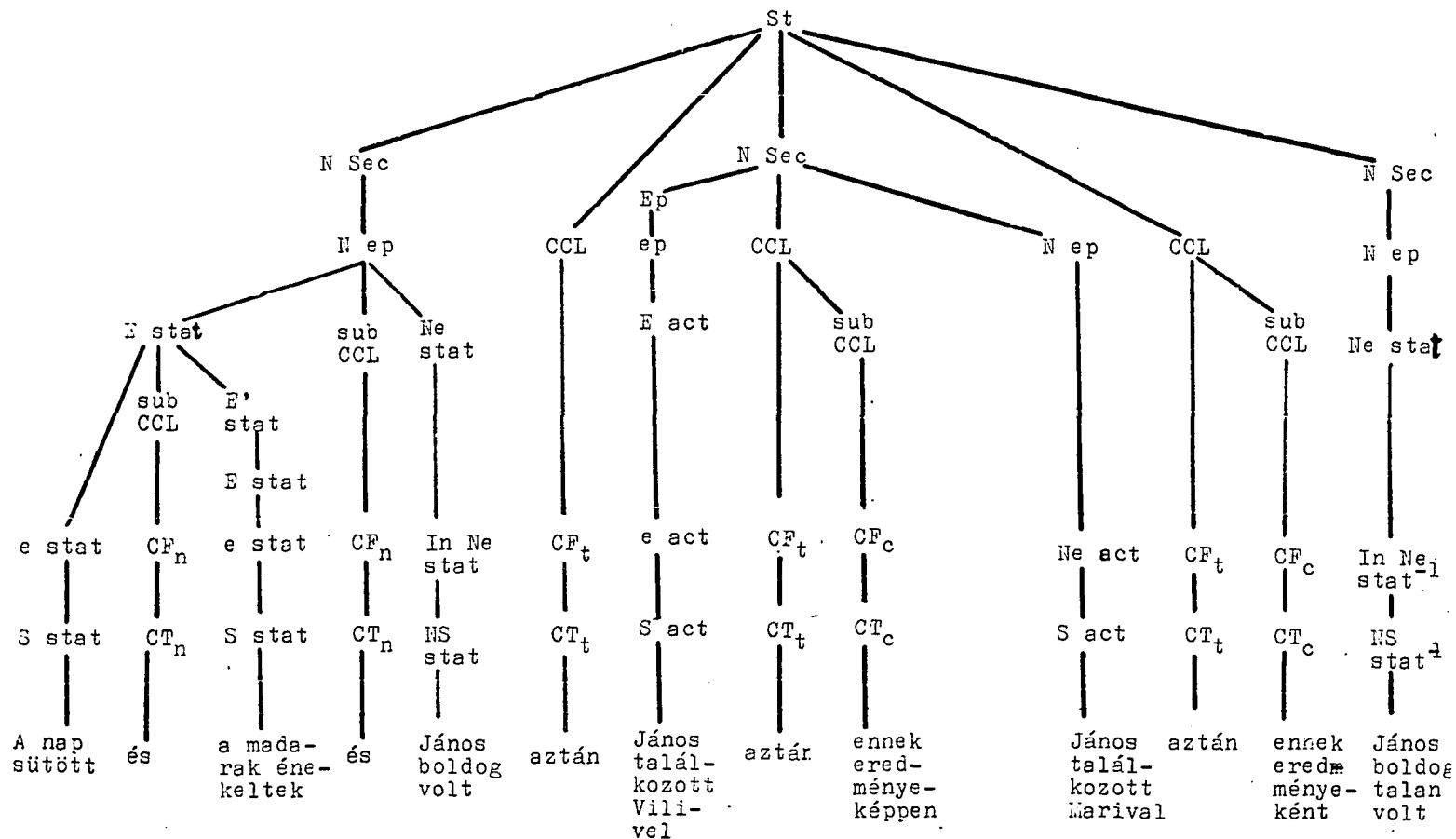
Minimális történet



3. ábra. Prince /1973/ történet-
nyelvtanában a Minimális történet fája

1. $M St \rightarrow E + CCL + E + CCL + E$
2. $E \rightarrow \begin{cases} E \text{ stat}/\S-- \\ E \text{ stat}/--\S \\ E \text{ act} \end{cases}$
3. $E \text{ stat} \rightarrow \begin{cases} In E \text{ stat}/\S-- \\ In E \text{ stat}^{-1} \end{cases}$
4. $CCL \rightarrow \begin{cases} CF/In E \text{ stat}+-- \\ CF+CF \end{cases}$
5. $CF \rightarrow \begin{cases} CF_t/--+...+ In E \text{ stat}^{-1} \\ CF_c \end{cases}$
6. $In E \text{ stat} \rightarrow S \text{ stat.}$
7. $E \text{ act} \rightarrow S \text{ act}$
8. $In E \text{ stat}^{-1} \rightarrow S \text{ stat}^{-1}$
9. $CF_t \rightarrow CT_t$
10. $CF_c \rightarrow CT_c$
11. $S \text{ stat} \rightarrow \begin{cases} János \text{ boldog volt} \\ János \text{ gazdag volt} \\ János \text{ boldogtalan volt} \\ stb. \end{cases}$
12. $S \text{ act} \rightarrow \begin{cases} János \text{ találkozott egy nővel} \\ János \text{ elvesztett egy csomó pénzt} \\ stb. \end{cases}$
13. $S \text{ stat}^{-1} \rightarrow \begin{cases} János \text{ boldogtalan volt}/János \text{ boldog volt}+...+-- \\ János \text{ szegény volt}/János \text{ gazdag volt}+...+-- \\ János \text{ boldog volt}/János \text{ boldogtalan volt}+...+-- \\ stb. \end{cases}$
14. $CT_t \rightarrow \text{aztán}$
15. $CT_c \rightarrow \text{eredményeként}$

4. ábra. Prince /1973/ tröténet-nyelvtanában a minimális történetek nyelvtenát alkotó szabályok. M St: minimális történet; E: esemény; CCL: összekapcsoló csoport; CF: összekapcsoló elem; CT: összekapcsoló kifejezés; §: azt jelzi, hogy az illető elem a láncban hol állhat.

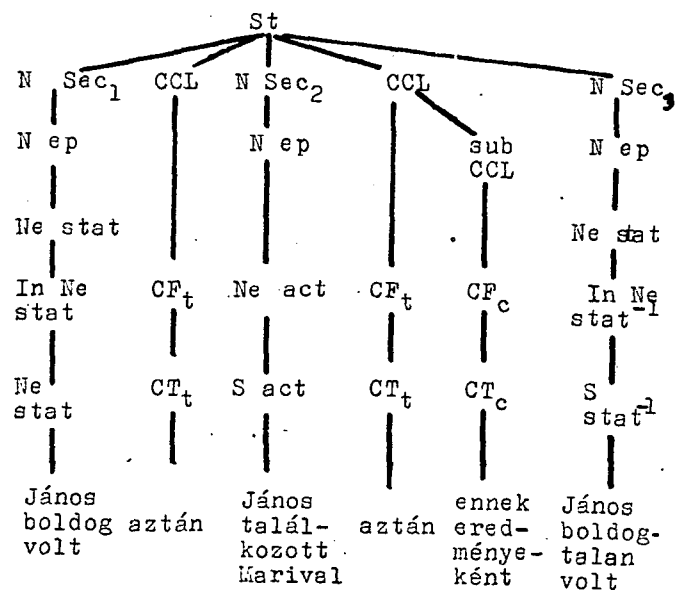


5.ábra. Prince /1973/ történet-nyelv-
tanában az Egyszerű mag-történet fája

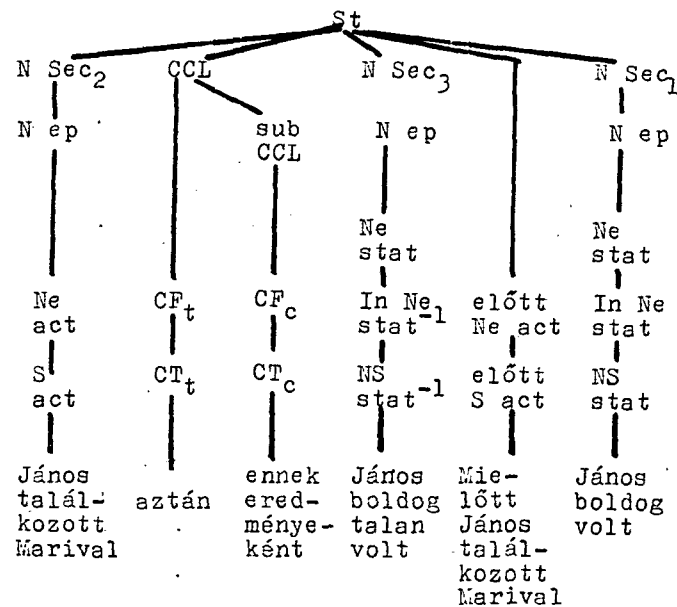
T_{1a} SA: X-Str ep-CF_t-Str ep-y
 SC: 1-2-3-4-5 1-4-4előtt-2-5

/ahol Str ep epizódok és/vagy narratív
 epizódok bármely sora; 1 és 5 kiesik/

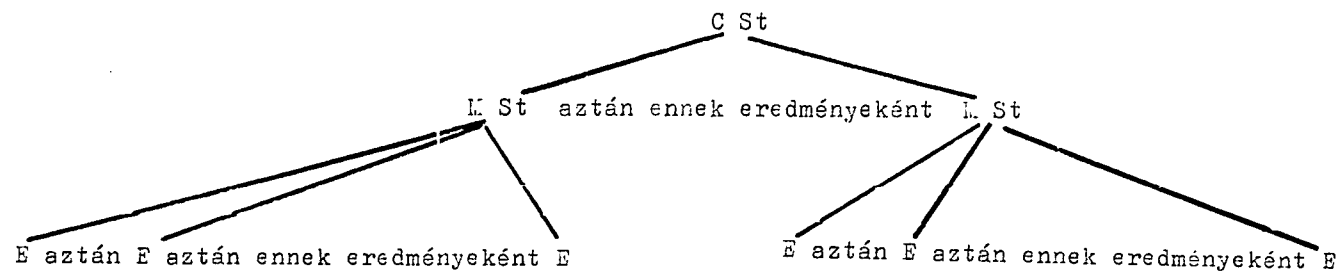
János boldog volt, aztán találkozott
 Marival, aztán ennek eredményeként
 János boldogtalan volt.



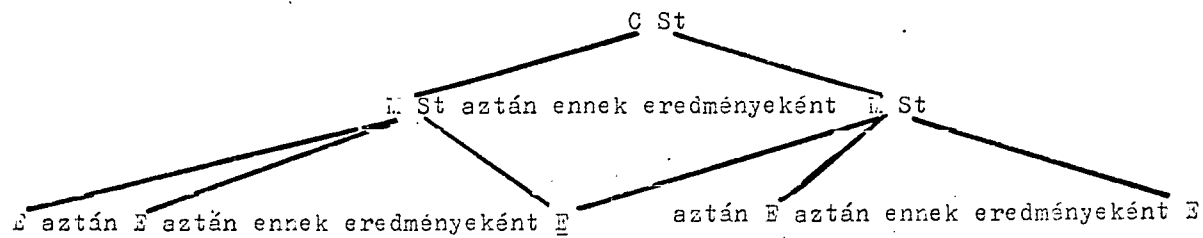
János találkozott Marival, aztán ennek
 eredményeként János boldogtalan volt.
 Mielőtt János találkozott Marival,
 János boldog volt.



6.ábra. Egy transzformációs szabály
 alkalmazása Prince /1973/ történet-
 nyelvtenában

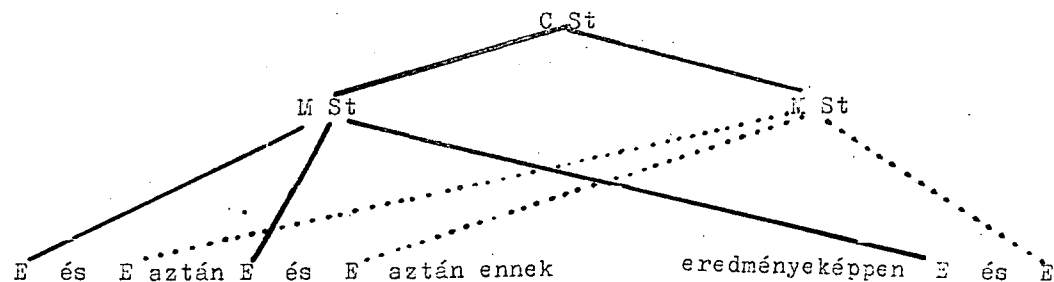


átfedés nélkül

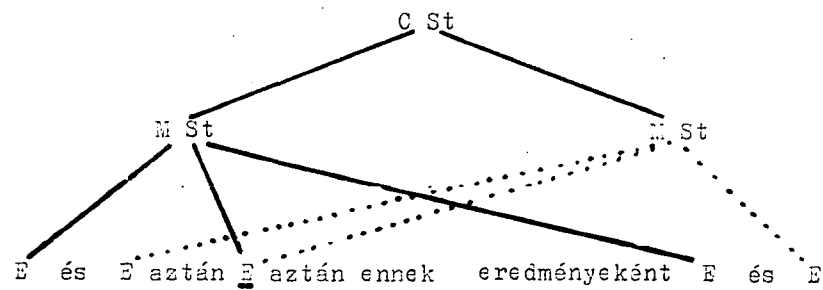


átfedéssel

7.ábra. Összetett történetek össze-
kapcsolással Prince /1973/ történet-
nyelvtanában

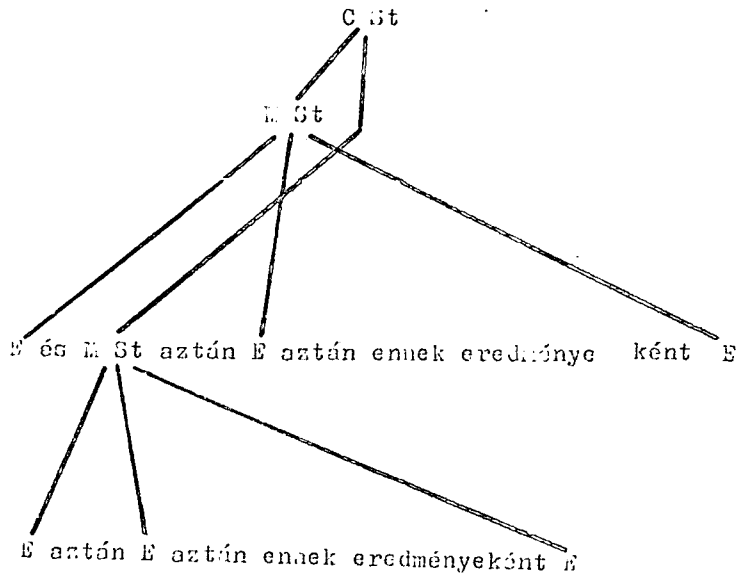


átfedés nélkül

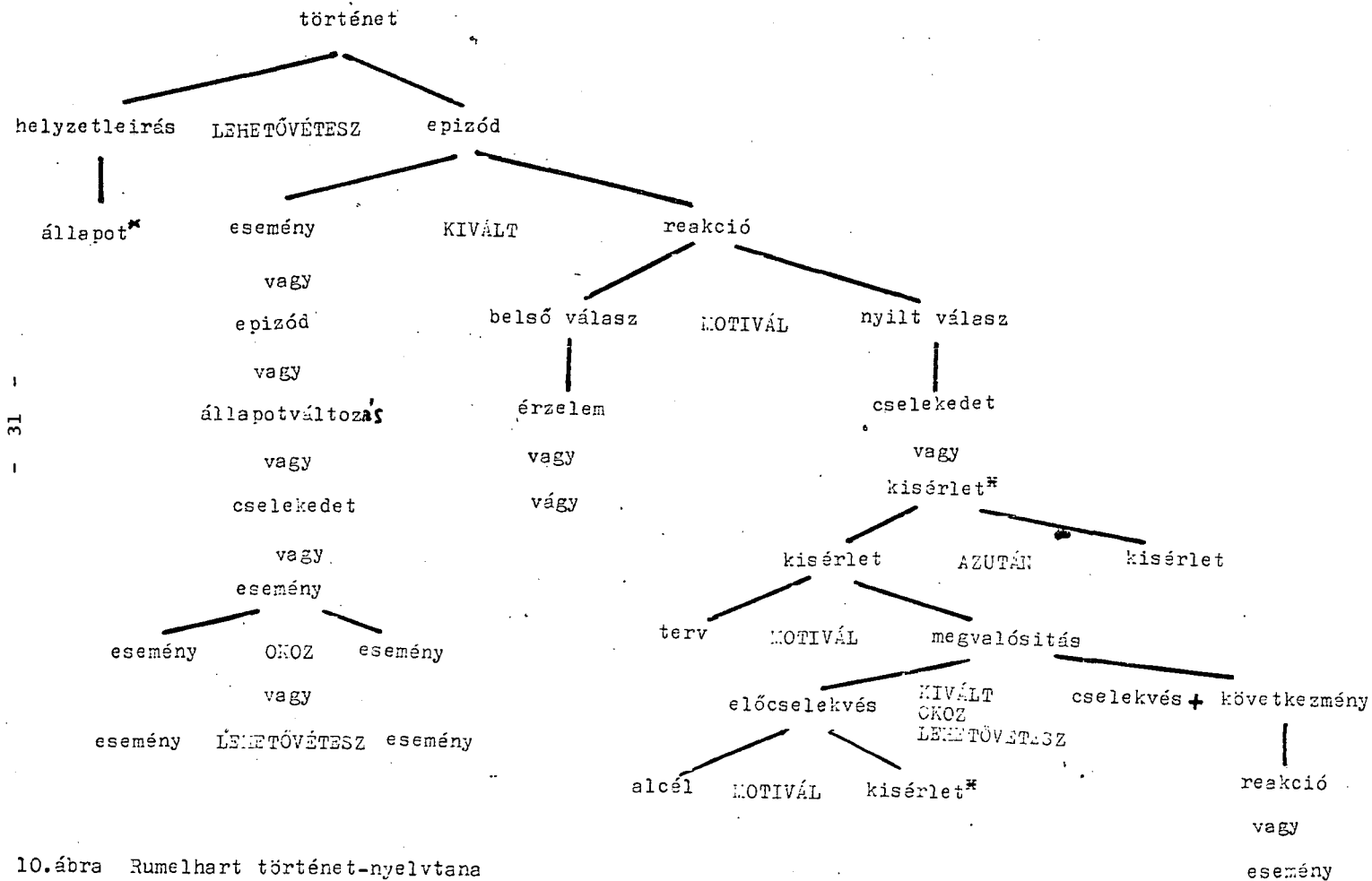


átfedéssel

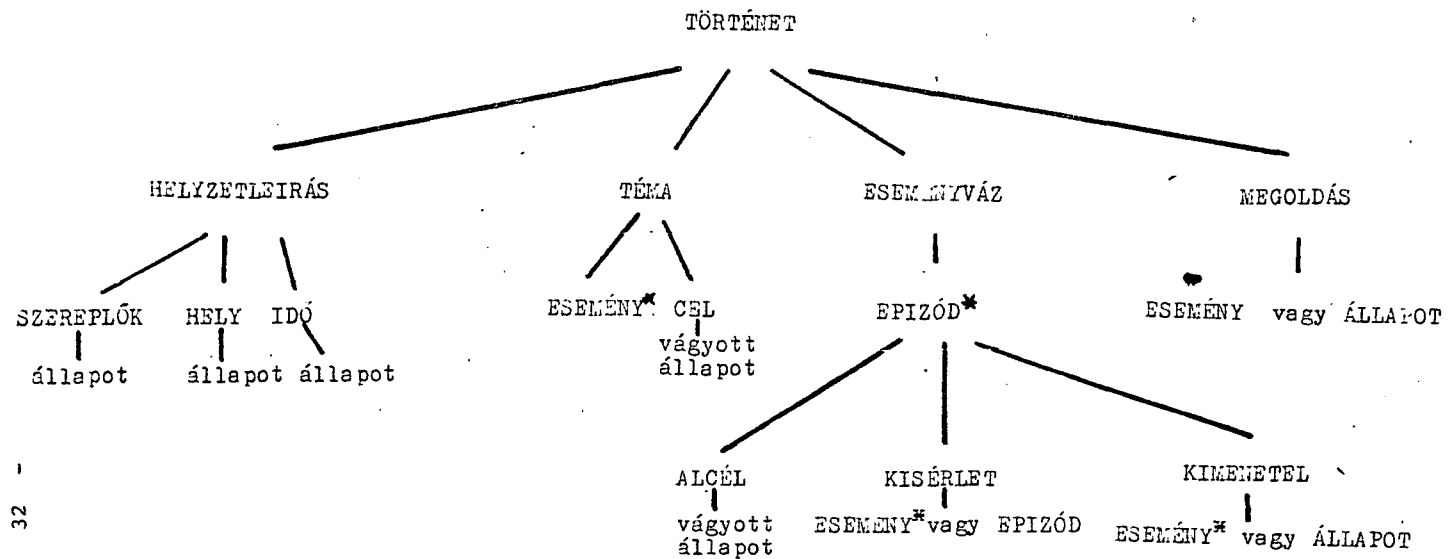
8.ábra. Összetett történetek alternálás-
sal Prince /1973/ történet-nyelvvtanában



9.ábra. Összetett történet beígyazással
Prince /1973/ történet-nyelvtanában



10. ábra Rumelhart történet-nyelvtana



11.ábra Thorndyke /1977/ történet-
nyelvtana

N

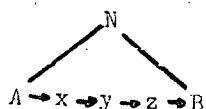
1.

$u \rightarrow m \rightarrow s \rightarrow w \rightarrow r \rightarrow d \rightarrow v$

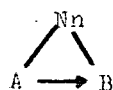
2.



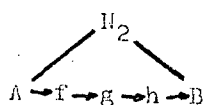
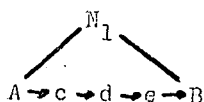
3.



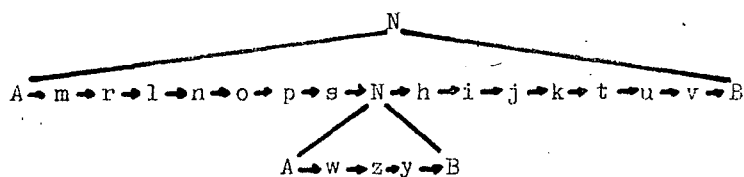
4.



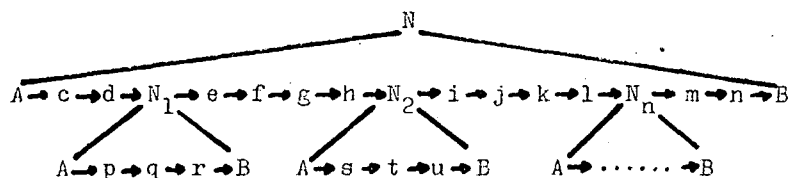
5.



6.



7.



12.ábra Gyerekek által produkált történetek fejlődési szintjei
Botvin és Sutton-Smith /1977/ után.

1. táblázat

A szemantikai kapcsolatok meghatározásai Rumelhart /1975/
történet-nyelvtanában

És	Akárhány argumentum egyszerű összekötő predikátuma.
LEHETŐVÉTESZ	Két esemény olyan kapcsolata, amelyben az egyik esemény lehetővé tette, de közvetlenül nem okozta a második eseményt.
KIVÁLT	Egy külső esemény és egy emberi lény szándékos, az illető eseményre adott reakciójának viszonya.
MOTIVÁL	Egy belső válasz és a belőle származó cselekedetek kapcsolata.
OKOZ	Két esemény kapcsolata, amelyben az első esemény fizikai oka a másodiknak.
AZUTÁN	Események időben rendezett sora között fennálló kapcsolat.

2. táblázat

A szintaktikai kategóriák meghatározásai Rumelhart /1975/
történet-nyelvtanában

- | | | |
|----|---------------------|---|
| 1 | Alcél | Egy magasabbszintű, központibb cél szolgálataira kialakított cél. |
| 2 | Állapot | Egy tárgy tulajdonsága vagy helyzete vagy stabil kapcsolat tárgyak egy halmazában. |
| 3 | Állapotváltozás | Olyan esemény, amely csupán egy tárgynak egyik állapotból egy másikba kerüléséből áll. |
| 4 | Belső Válasz | Lelkes lény mentális válasza külső eseményre. |
| 5 | Cselekedet | Tevékenység, amelyet lelkes lény vagy természeti erő végez. |
| 6 | Előzetes cselekedet | Olyan tevékenység, amit végre kell hajtani ahhoz, hogy az illető képes legyen elvégezni egy tervezett cselekedetet. |
| 7 | Epizód | Esemény és egy lelkes lény reakciója az illető eseményre. |
| 8 | Esemény | Állapotváltozás vagy cselekedet vagy állapotváltozás vagy cselekedet okozása. |
| 9 | Érzelem | Belső válasz, amely érzések nyilvánításából áll. |
| 10 | Helyzetleírás | A szereplők és helyzetük bemutatása a történetben. |

- | | | |
|----|--------------|---|
| 11 | Kísérlet | Egy vágy elérésére irányuló terv kidolgozása és megvalósítása. |
| 12 | Következmény | A világ valamely konkrét állapotának elérésére irányuló cselekedet végrehajtásának kimenetele. |
| 13 | Megvalósítás | Egy vágy elérésére irányuló terv végrehajtásának kísérlete. |
| 14 | Nyílt válasz | Akarattal bíró lény akaratlagos reakciója egy belső válaszra. |
| 15 | Reakció | Akarattal rendelkező lény válasza egy korábbi eseményre. |
| 16 | Terv | Alcél létrehozása, amelyet ha elérnek, hozzájárul a vágyott végállapothoz. |
| 17 | Történet | Struktúrált szöveg egy fajtája, amely egy vagy több szereplőnek a történet eseményeire adott reakciói körül forog. |
| 18 | Vágy | Belső válasz, amelyben az illető akarja, s így valószínűleg meg fogja próbálni elérni a világ valamely konkrét állapotát. |

Irodalom:

- Bartlett, F. /1932/, Remembering. Cambridge Univ. Press
- Beaugrande, R. és Colby, B.N. /1979/, Narrative models of action and interaction. Cognitive Science, 3. 43-66 pp.
- Bobrow, D. és Winograd, T. /1977/, An overview of KRL, a Knowledge Representation Language. Cognitive Science, 1, 3-46 pp.
- Bruce, B. és Newman, D. /1978/, Interacting plans. Cognitive Science, 2, 195-233 pp.
- Chafe, W. /1979/, Creativity in verbalization and its implications for the nature of stored knowledge. In R.O. Freedle /Ed./ New directions in discourse processes. Ablex
- Colby, B.N. /1973/, A partial grammar of eskimo folktales. American Anthropologist. 75, 645-662 pp.
- Denhière, G. /1980/, Narrative recall and recognition by children. In Klix és Hoffmann /Eds./ Cognition and memory. Berlin.
- Dijk, T. van, /1979/, Recalling and summerizing complex discourse, In Burghardt és Höller /Eds./, Text processing. Walter de Gruyter
- Frederiksen, C.N. /1977/, Semantic processing units in understanding text. In Freedle /Ed./, Discourse Processes, Ablex
- Garnham, A., Oakhill, J. és Johnson-Laird, P.N. /1982/ Referential continuity and the coherence of discourse, Cognition, 11, 29-46 pp.
- Kintsch, W. /1976/, Memory for prose. In C. N. Cofer /Ed./ The structure of human memory, Freeman
- Kuipers, B.J. /1975/, A frame for frames. In Bobrow és Collins /Eds./, Representation and understanding, Academic Press
- Labov, W. /1972/, Language in the inner city. Univ. of Pennsylvania Press.
- Labov, W. és Waletzky, J. /1966/, Narrative analysis. Essays

- on the verbal and visual arts. Proceedings of the annual meeting of the American Ethnological Society, 12-44 pp.
- Mandler, J. és Johnson, N. /1977/, Remembrance of things parsed: Story structure and recall. Cognitive Psychology, 9, 111-151 pp.
- Johnson, N. és Mandler, J. /1980/ A tale of two stories: underlying and surface forms in stories. Poetics, 9, 51-86 pp.
- Minsky, M. /1975/, A framework for the representation of knowledge. In P.H. Winston /Ed./ The psychology of computer vision, McGraw-Hill
- Norman, D. és Bobrow, D. /1976/, On the rôle of active memory processes in perception and cognition. In C.N. Cofer /Ed./ The structure of human memory, Freeman
- Prince, G. /1973/, A grammar of stories. Mouton
- Propp, V. /1975/, A mese morfológiája. Gondolat
- Quillian, M.R. /1968/, Semantic memory. In Minsky /Ed./, Semantic information processing, MIT Press
- Rumelhart, D. /1977/, Understanding and summarizing brief stories. In Laberge and Samuels /Eds./ Basic processes in reading, Erlbaum
- Rumelhart, D., Lindsay, P. és Norman, D. /1972/, A process model for long-term memory. In Tulving and Donaldson /Eds./ Organization and memory, Academic Press
- Rumelhart, D. és Ortony, A. /1977/, The representation of knowledge in memory. In Anderson, Spiro and Montague /Eds./ Schooling and the acquisition of knowledge, Erlbaum
- Schank, R.C. /1975/, The structure of episodes in memory. In Bobrow and Collins /Eds./ Representation and understanding, Academic Press
- Schank, R.C. és Abelson, R. /1977/, Scripts, plans, goals and understanding, Erlbaum

- Siklaki, I. /1980/, Elbeszélő szövegekkel kapcsolatos kutatások. Tömegkommunikációs Kutatóközpont
- Stein, N. és Glenn, C. /1979/, An analysis of story comprehension in elementary school children. In. R.O. Freedle /Ed./ New directions in discourse processes, Ablex
- Sutton-Smith, B. Botvin, G. és Mahoney, D. /1976/, Developmental structures in fantasy narratives. Human Development, 19, 1-13 pp.
- Thorndyke, P. /1977/, Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse. Cognitive Psychology, 9, 77-110 pp.
- Winograd, T. /1972/, Understanding natural language. Edinburgh Univ. Press

Király Gyula - Kovács Árpád:

AZ OROSZ ÉS SZOVJET NARRATIV POÉTIKA VESZE-
LOVSZKIJTÓL LOTMANIG

/Az irodalomelméleti módszertan rövid vázlata/

Az orosz narratív poétika-kutatás a múlt század hatvanas-nyolcvanas éveiben Potyebnya és Veszeloovszkij ezirányú munkásságával veszi kezdetét, de előzményének tekinthető akár Feofán Prokopovics vagy Lomonoszov és Tregyiaovszkij retorikája, akár a romantikus filozófiai esztétika irányzata, a nyugatosok és a szlavofilek rendszerelméleti kísérletei és műelemzése, illetve a "reális kritika" elméleti-módszertani erőfeszítései és interpretációs hagyományai. De a tulajdonképpeni műközpontú elemzéskísérlet és a műalkotás-elmélet csak a nyolcvanas-kilencvenes évektől válik igazában tudományos témává - elméleti és módszertani problémává - párhuzamosan az akadémiai irodalomtörténeti iskolák pozitivisták és kultúrszociológiai módszerének ki-merülésével, valamint a narodnyik kritika pszichologizáló tendenciáinak túlburjánzásával. Potyebnya nyelvészeti kiindulású elmélete egyfelől és Veszeloovszkij irodalomelméleti és kultúrtörténeti poétikai kutatásai, másfelől sok tekintetben még a pszichológiai megközelítés hagyományából indul. Ugyanakkor Potyebnya Humboldt és Lessing nyomán önálló koncepciót - nyelvi poétikai jelelméletet dolgoz ki, mely egyben nyelvfilozófiai megalapozottságú is; a művészi fenomén-alkotást a nyelvi alkotással analóg jelnek fogja fel, a szót mint "külső formát", a képet mint "belső formát" és a jelentést mint a kép eszméjét, a szó külső formájának "tartalmát" képzelel el, s így a szó etimológiai archetipusa segítségével egy mitologizáló, de jelelméletileg is zárt művészet és műfelfogás jön létre, mely a továbbiakban éppenhogy a pszichológia-ellenes elméleteket inspirálja a legtermékenyebben. Veszeloovszkij kultúrtörténeti és komparatistikai tanulmányai után a nyolcvanas-

kilencvenes években kidolgozza a történeti poétikai koncepciót, mellyel egyúttal hazai hagyományt teremt a további folklór- és mitológia elméleti, irodalomelméleti irányultságú poétikai iskolák megszületéséhez. A XIX. századi orosz próza és regény európai sorsából érthetően a XX. századi orosz majd szovjet poétikai iskolák elsősorban narratológiai irányultságúak, s nem annyira a rendszeralkotás, mint inkább a módszerépítés felé vonzódnak, de ugyanakkor elég világosan és határozottan az irodalomelmélet /vagy az esztétika területén/ maradnak, s csak nagyritkán orientálódnak a nyelvészeti poétika felé. A kötődés a két nagy elődhez - Potyebnyához és Veszeloovszkijhoz - vagy a polémia, az elszakadás demonstrálása, a továbbiakban elvi kérdéssé válik s így az egész folyamat is egy kicsit "polémia-történetnek" tekinthető; a fogalmak újrainterpretálásának, terminológia-építésnek és -felújításnak, melynek segítségével egyre világosabb és differenciáltabb válaszokat kapunk a műalkotás felépítésének és a benne megvalósuló gondolkodásforma szabályainak természetéről. Induktív elméletek születnek, melyek a jel és jelentés poétikai nyelvvé szerveződését írják le a motivumtól és a tárgyas funkciótól a műfajig és műegészig, a témától a katarziséig - a műalkotásban rejlő gondolkodásmód szabályrendszerét megfejtendő. A retorikától és az esztétikától való eltávolodás /pontosabban szólva a retorikai és esztétikai kérdések alárendelt szerepe/ modern műfajretorikai és metanyelvészeti, formafilozófiai, jel- és jelentés-filozófiai kísérletekben kompenzálódik, a módszertani erőfeszítés pedig hol a hagyományos klasszikus művek, hol a modern hajtások elemzésében, az irodalmi mozgás elméleti magyarázatában. A történeti és kritikai érdeklődés műelemzésben és irodalmi jelenség-felfogásban gyümölcsöződik.

A poétika tudománnyá válása orosz talajon párhuzamosan fut a jelelméleti és struktúrális, transzformációs és generatív-funkcionális elméleti kutatásokkal, azokkal egygyé ötvöződik, miközben egyre határozottabban megszabadul a kultúrtörténeti és szociológiai pszichologizmus, valamint

a filológiai pozitivizmus ballasztjaitól. Ez a fejlődés mindkét - a nyelvpoétikai és az irodalompoétikai - kutatási irányban tettenérhető. - Térjünk rá a két múlt századbeli iskola felfogásának taglalására.

I.

Mig Veszeloovszkij figyelme az irodalom létezési- és fejlődési formáinak¹ ontológiai kérdéseire irányult /ezért döntő rendszerében a történelmi és a genetikai megközelítés/ - Potyebnya ezzel szemben a formanyelv poétikáját dolgozza ki, s a "költői" és a "prózai" gondolkodásformákat különíti el, következetesen gnoszológiai megközelítést alkalmazva a szó illetve a szóbeliség meghatározásában.²

Mindkét irányzat lényegében pszichológiai alapról indul. Potyebnya a befogadó intellektuális tevékenysége felől vizsgálja a szépirodalom, illetve a poétika kérdéskörét. Veszeloovszkij pedig előbb a történelmi- és társadalmi pszichológia felől közelít, majd kiépíti történelmi poétikáját az irodalmi gondolkodáshoz "...azoknak lesz igazuk - írta később -, akik a specifikus poétikai fogalmát nem szűkítik le annak appercepció és reprodukció folyamataira, hanem azoknak a sajátos eszközöknek a tanulmányozásából vezetik le, melyek a költészet rendelkezésére állnak és amelyek a történelmi fejlődés során felhalmozódtak és ezzel meghatározzák a szimbólum- és impresszióteremtés egyéni lehetőségeit."³ Veszeloovszkij ezzel azt a követelményt fogalmazta meg, hogy a művészi gondolkodás sajátosságait a poétikai kifejezőeszközök diakron megközelítésével és a poétikai kifejezőerőt létrehozó jelrendszer kialakulásának törvényszerűségeivel együtt kell meghatározni.

Potyebnya és Veszeloovszkij megközelítésében mutatkozó eme különbség elvi jelentőségű. A kérdés úgy áll; a nyelv által közvetítettnek tekintjük-e a művészi gondolkodást, azonosítjuk-e a művészi gondolat struktúráját a nyelv struktúrájával, és elismerjük-e azt, hogy a művészet formái a nyelv /pszichológiai, logikai, intellektuális/ funk-

ciói által determináltak, mint teszi ezt Potyebnya - vagy pedig Veszelovszkij koncepciójának megfelelően azt állítjuk, hogy a nyelv funkcióját /illetve beszédfunkciót/ a szó művészetében a művészi szemléletmód sajátos létformái és fejlődési formái határozzák meg.

Ha Potyebnya elképzeléseinek megfelelően a szó megjelenítő képességéből /"szuggesztivitásából"/ indulunk ki, akkor azokat a változásokat kell megvizsgálnunk, amelyek a befogadó pszichológiai tevékenységében mennek végbe a szó-jel intellektuális "kifejezésbeli" /viszony a jelentés és a denotátum között/ és tárgyi, "képi" lehetőségeinek /viszony a jel és a jelentés között/ aktivizálódása folytán. Ezt a tevékenységet tehát nemcsak a jelentés "külső", hanem "belső" formájának szempontjából is meg kell vizsgálni. Más kérdés, hogy Potyebnya a tárgyi jelentést, a tartalmat pszichológiailag fogja fel, tehát "képzetként". Ha viszont a befogadó tevékenységét Veszelovszkij nyomán úgy fogjuk fel, hogy annak elsődleges meghatározója nem a szuggesztivitás, a szó többjelentésű volta /poliszemiája/, hanem a szó-jelentés hordozójának anyagiséga, akkor a vizsgálat tárgyát azoknak a formáknak és /poétikai, műfaji, műnembeli/ intencionális tárgyaknak a szabályai fogják képezni, amelyek újratermelődnék, illetve transzformálódnak az emberi lét és létezés ismétlődő formáiban, mégpedig azzal a funkcióval, hogy a történelmi, társadalmi és lélektani gyakorlatban felgyülemlett tapasztalatot általánosítsák. S ebben az esetben a tudományos elemzés tárgya eme intencionális tárgyak fejlődési formáinak elmélete, illetve a történetileg létező intencionális rendszerek ismétlődő /invariáns/ struktúrális elemeinek osztályozása. Utóbbiban leli magyarázatát Veszelovszkij módszertani érdeklődésének módosulása; a történeti-összehasonlító iskola felé fordulása, majd az összehasonlító módszertől a történeti poétikáig megtett útja.

Az orosz formalisták a történeti poétikának elsősorban morfológiai eredményeit használták fel, ezért nem Potyebnya nyelvészeti-poétikai orientációjától, hanem pszichológiai

előfeltevéseitől határolták el magukat. Az orosz formalisták így tagadják Potyebnyának a legkisebb narratív egységekre vonatkozó megállapítását, miszerint a szó képszerűsége a művészet képszerűségéhez hasonlít, illetve a művészet egyenlő a képszerűséggel, a szimbolikussággal. Igaz, ők tagadják Potyebnyának azt az eszméjét is, mely szerint a művészet poétikai nyelvvé intencionált gondolkodás lenne, de ezt pszichológia-ellenességből teszik.

Az orosz formalisták Veszeloovszkijjal értenek egyet abban, hogy "a befogadás törvényszerűségei nem a legfontosabb hatáselemei a művészetnek"; fontosnak tartják a művészet létformáinak és intencionális tárgyainak differenciálását, ám Veszeloovszkijjal ellentétben megint csak szinkron szinten ismerik el poétikai szükségszerűségét. A forma elemzésének általuk vallott alapelvei gyökeres ellentétben állnak Potyebnya koncepciójával. A formalisták elképzelése szerint a tágabb értelemben vett költészet sajátossága ui. éppen a befogadás "nehezítésében" rejlik, a természetes nyelv automatizált szemantikájú egységeinek "deautomatizálásában" - nem pedig a "sűritett gondolatban", a képzetnek a fogalomhoz való közelítésében, mint Humboldt és Spinoza nyomán Potyebnyánál.⁴

A formalisták a XX. századi irodalomtudomány általános elméleti-esztétikai törekvéseivel szemben a poétika lényegi kérdéseire koncentráltak, s tették ezt annak érdekében, hogy kidolgozzák az intencionális tárgyak, "eljárások" vizsgálatának legfontosabb módszertani elveit - folytatván ezzel azt az utat, melyet Veszeloovszkij nyitott "Történeti poétikájában". A formalisták az irodalmi mű további új szintjeinek és elemeinek meghatározását szolgáló fogalmakat vezettek be, mint pl. a "különössé tétel", "megcsináltság", "eljárás", "keretesség", "szkaz", "fékezés", "pedalizáció". Döntő az a felismerésük - és ezt immanens elemzéseikkel igazolták is, - hogy a műalkotás jelentése nem a szemantikai egységekben, hanem a különböző kompozíciós, szűzsés, fabuláris rendszerszerűségben rejlik. Cselekményelvűen ők közelítették először az elbeszélő-funk-

cióhoz /Különösen V. Sklovszkij, B. Eichenbaum/, így került sor Veszelovszkij közismert narrativika meghatározásának további differenciálására /bár a szűzsé fogalma a formalistáknál a kompozíciónak felel meg/ is.⁵

Ez indokolja, hogy szétválasztják a zsűzsé és a fabula fogalmát, igaz ezt az elkülönítést a továbbiakban nem nagyon fogadja el az irodalomtudomány, minek okai minden bizonnyal abban keresendők, hogy a formalisták azt nevezik fabulának, amit Veszelovszkijnál a "motivum" vagy a "helyzetmotivum" fogalma takar. Ugyanakkor a formalisták sem történeti, sem formaalkotó szemszögből nem tekintették már meghatározónak a "motivumot". E jelenséget művészetén kívüli tényként kezelték, amely a mű határain túl helyezkedik el,⁶ és belőle alakul ki majd egyrészt a kompozíció - "az anyagok egymáshoz való viszonya" /Sklovszkij/ - másrészt a "szűzsé", az elbeszélés. Ezzel ugyan kimarad a tagolásból az intencionális tárgyiasságok egy lényeges szintje, nevezetesen a mese anyaga, éppen az, amely Veszelovszkijt az elbeszélői és drámai műnemek és műfajok, a művészi gondolkodás alapformáinak differenciálásához vezette. Az orosz formalisták következetesen szembeszegültek Potyebnya poétikai koncepciójának racionalizmusával, de nem tudtak megszabadulni lingvisztikai poétikája pozitívizmusától, nem építettek Veszelovszkij műfajelméleti koncepciójára /akit majd csak Propp fedezett fel újra az irodalomtudomány számára/⁷ s így kikerültek az irodalom, mint gondolkodásforma kérdéséből. S nem is tudták létrehozni a szó művészetének a gondolkodás sajátos törvényszerűségeiből felépíthető elméleti poétikai rendszerét, mint ahogy az annak idején sikerült Lomonoszovnak a retorika, Belinszkijnek az esztétika, illetve Veszelovszkijnek a történeti poétika segítségével. Ugyanakkor a formalisták nyitottak lehetőséget az elméleti poétika szemiotikai megközelítéséhez, ami a továbbiakban ugyanolyan jelentős szerepet játszott, mint a retorikai, esztétikai, nyelvészeti vagy történeti irányzatok. A formalisták közel jártak annak a kérdésnek a megoldásához, hogy a szó művészetében a nem-nyelvi jelek rendszere miként

épül rá a nyelvi jelek rendszerére. Az irodalmon kívüli anyag irodalmi szempontú rendszerezésének különböző eljárásait a formalisták "művészeti fogásoknak" nevezték. Mind Mukařovsky "szemantikai gesztus" fogalma, mind Lotman "másodlagos modelláló rendszer" fogalma - mindkettő a művészet sajátos jelrendszerét kívánja megragadni, - egyaránt Sklovszkij "A művészet mint fogás" című munkájában. végrehajtott poétikai forradalom továbbviteléből inspirálódik. Mig a formalisták idegenkedtek az esztétikától, a retorikával pedig nem foglalkoztak /hacsak nem vesszük tekintetbe a nem egyértelműen formalista Vinogradov, Zsirmunszkij és részben Tomasevszkij ezirányú munkáit/, addig a szemiotika mind az esztétikát, mind a retorikát "bekebelezte".

A formalisták nagyban kötődnek még Veszelovszkijhoz és Potyebnyához, Wundthoz és Saussure-höz, miközben egyik csoportjuk /főleg Sklovszkij és Eichenbaum/, akik a prózapoétika kidolgozásán fáradoztak, inkább Veszelovszkijból - a verselmélet kérdéseit boncolgató Tinyanov pedig Potyebnyából merít ösztönzést. Természetesen a tudományos gondolkodás nem fogadta el azokat a Potyebnya elméletére vonatkozó felületes kritikai megállapításokat, melyeket a formalisták módszerük kidolgozásának korai periódusában polemikus célból tettek. Hiszen Potyebnya minden kétséget kizáróan termékenyítő hatást gyakorolt a formalisták koncepciójára. Ennek nyomait láthatjuk Tinyanovnak a költői nyelv problémáit elemző munkáiban. Ugyanakkor Tinyanov nem hajlandó a költői nyelv sajátosságait a nyelv és a szó művészetén kívüli viselkedéséből kiindulva meghatározni, mint azt Potyebnya tette - ellenkezőleg, ő a poétikailag szervezett nyelvet állítja szembe - mint konstrukciós poétikai mozzanatot - a grammatikailag szervezett nyelvvel /kommunikatív nyelv, természetes nyelv/, s ebből kiindulva rendszerezi a művészi gondolkodás formaszervező jelenségeit, mint konstrukciós elveket. A ritmusnak a versbeszéd központi konstrukciós tényezővé emelése, valamint a szó fizikai jellemzőinek /lexikai, akusztikai, metrikus, stb./ tulajdonított konstrukciós szerepek - vagyis az a gondolat,

hogy a szó lexikai jelentésének tárgyas és formális oldala is van, hogy a jelentésnek van elsődleges és másodlagos jellege, hogy a szó dinamizálható, és hogy a szó-sor szukcesszív /folyamatos/, továbbá egységes és "szorosra fogott" /tyesznota rjada/, valamint hogy a rimek, a hangszerezés és a metrika hordozzák a ritmus funkcióját, és hogy a versbeszéd konstrukciós tényezői és funkciói kapcsolatban állnak a költői műfajokkal, s végül annak kimondása /különösen az "Óda mint retorikai műfaj" című cikkben/ hogy a műfaji váltás a versbeszéd konstrukciós faktorainak változásával függ össze - ezek voltak Tinyanov ama döntő felfedezései, melyek segítségével az irodalompoétikai felfogás nagyjából még Bahtyin fellépése előtt kiszorította a lingvisztikait.⁸

Ami az epikai gondolkodás poétikai megközelítését illeti, a formalisták fellépését megelőzően döntő szerepet játszott a szűzsé és a motivum Veszeloovszkij általi elhatárolása és besorolása a művészi gondolkodás szinkron illetve diakron soraiba. Ennek megfelelően a motivum mint a narratív szűzsé legkisebb egysége, amely még művészi szemantikahordozó, létrejöttét tekintve öntörvényű. A motivum a szűzséhez képest elsődleges, utóbbi viszont a művészi gondolatsor hordozója, tudniillik az alapötlet és az intencionális tárgyiasságok kompozíciós faktora. A szűzsé nem egyszerűen a motivumok összekapcsolásának, vagy "kombinációjának" formája, Veszeloovszkij koncepciójában, hanem a költői "általánosítás" azon szintje, az epikai /vagy líro-epikai/ intencionalitások azon rendszere, amely egyben a narratív műalkotás /nembeli és műfajbeli/ specifikumait, a megismerést és értékelést konstituálja. A szűzsé, a poétikailag struktúrált intencionális gondolkodás olyan sémája, mely hasonló történelmi körülmények között, szociális és pszichológiai indíttatásra keletkezhet, és újra meg újra létrejöhét. A szűzsé szintjén alakulnak ki ui. a költői gondolkodás /"általánosítás" és "értékelés"/ sémái, tehát a művészi intencionalitások típusai. "A szűzsék -írja A. N. Veszeloovszkij "a szűzsé poétikájában" - bonyolult sémák, amelyek az emberi élet és pszichológiai tevékenység

jellegzetes fogalmait a hétköznapi lét történetileg változó formáiban általánosítják szemléletesen. Az általánosítás mikéntjében már benne foglaltatik a cselekedetek értékelése is..."⁹. Veszeloovszkij eme gondolatai jelentik az első kísérletet arra, hogy a művészi gondolkodás fejlődésének történeti és logikai szempontjai, - mint kutatási tárgyak - egyszer s mindenkorra elkülönüljenek, valamint hogy a diakron sorra is kiterjesztődjön a rendszer-elvű megközelítés. A motívum Veszeloovszkij felfogásában tehát egyértelműen a művészi gondolkodás szükségleteit szolgálja, megfelelő feltételek között, végsősoron tehát olyan poétikai formula, amely a pszichológiai fogáshoz képest immanens. Veszeloovszkij motívum-értelmezése nemcsak tematikus /mint az esztétika megközelítése/ és nemcsak funkcionális /mint a struktúrális megközelítéseké/, de egyben a művészi gondolkodás legelemibb aktusa is /"pszichológiai eljárás"/, amely feltételezi, hogy a művészet a gondolkodás önálló, immanens formája. Amikor Veszeloovszkij arról ír, hogy a szűzsé magában foglalja az általánosítás és az értékelés momentumát egyaránt, - következésképpen nincs szükség arra, hogy a tartalom többletét a szűzsé eme önmozgásán kívül keressük, - akkor ezzel azt a tételt fogalmazza meg, hogy a "kifejezőrendszer" fogalma az "eszme" fogalma viszonylatában nem valami "másodlagos modell", nem a tartalom valamiféle közvetítő csatornája, amely kívül esne a műfaji kifejezőrendszeren.

Ezért nincs szüksége a narratív szűzsé további tagolására sem; hiszen a motívum olyan egység, amely magában foglalja mindazon eljárásokat, amelyek intencionált formában pszichológiai jelenségekké transzformálják az ontológiai mozgásokat /a "valóságot"/. De Veszeloovszkij koncepciójában a téma és a motívum nem egyazon jelsorban helyezkedik el; a motívum a műalkotás intencionális rendszerének konstruktív tényezője. A motívumok a szűzsév kapcsolódásáról Veszeloovszkij egyértelműen kijelenti: "a szűzsé sémája már félig tudatos, így pl. a feladatok és vállalkozások kiválasztásának rendje a témában nem adott,

holott a téma meghatározott a motívum tartalma által.¹⁰ Tehát az az elképzelés, amely szerint a motívum struktúrájában a tematikus momentum dominálna - Veszeloovszkij állítása szerint tarthatatlan. Ellenkezőleg, éppen a tematikus aspektus válik lényegtelenné, mégpedig azáltal, hogy az egyediben /az egyedi eset pszichológiai helyzetében/ a törvényszerűség fejeződik ki. Ebből fakad egyrészt a szituációk megsokszorozódása a motívumon belül /ismétlődés/, másrészt lehetőség nyílik a pszichológiai helyzet "feladatmegoldásának" hasonló esetekre való átvitelére - azonban már nem az intencionált cselekmény, hanem a konkrétum, a műalkotáson kívüli lét szintjén. A motívum tehát Veszeloovszkij koncepciójában az alapvető konstruktív tényezőt jelenti, ám csak azáltal, hogy a motívum mint intencionalitás reprodukálja a valóság jelenségeinek törvényszerűségeit. Ezért társul tehát Veszeloovszkij esetében a motívumok "önreprodukciójának" problematikájához az individuális alkotás szabadságának momentuma, a motívumok szűzsége való átfordítása.

A szűzsét tehát a motívumtól eltérő törvényszerűségek igazgatják. Az alkotótevékenység szabadságának meghatározottsága /determináltsága/ Veszeloovszkij "Történeti poétikájában" nem függ össze sem a szó /mint Potyebnyánál/, sem az alkotás pszichológiai momentumaival. Veszeloovszkij anélkül, hogy választ adna a kérdésre, egész másutt lokalizálja azt, mégpedig az irodalom történeti fejlődésének tipológiai problémái körében, ott, ahol ennek a gondolkodásnak a műfaji, illetve műnemi sajátosságai keletkeznek és fejlődnek. Eközben egyenértékűnek tekinti a társadalmi igény és a poétikai hagyományok /azaz az emberiség poétikai gondolkodása által összegyűjtött formák és eljárások összességének/ szerepét az individuális alkotás szabadságában. Sőt ezen az érintőn jelöli ki az eredetiség meghatározásának kritériumait /"egyéni kezdeményezés"/, azaz a költői gondolat egyéni értékét.

Amikor Vigotszkij a "fabulát" újból bevonja a művészi intencionalitás hordozóinak sorába, ezt azért teszi, hogy



"újra felfedezze" Veszeloovszkijnek azt a gondolatát, miszerint a motívum - mint szüzséalkotó, önreproduktív intencionalitás - mégis lényeges jelhordozó.

Mindezt azonban Vigotszkij már nem az individuális alkotás kisebb vagy nagyobb szabadsága, illetve a kifejező rendszer "eljárásaihoz" képest megnyilvánuló újítások függvényében tárgyalja, hanem a művészi gondolkodás produktumának /műalkotás/ a befogadó gondolkodására tett hatása szempontjából. Az említett hatás megteremtésére vonatkozóan Vigotszkij elvi jelentőségűnek tartja az anyag és a forma korrelációját,¹¹ tehát azokat a jelenségeket, illetve szinteket, amelyeket Veszeloovszkij motívumnak és szüzsének, a formalisták fabulának is szüzsének, Propp funkciónak és szüzsének, Poszpelov pedig szituációnak és szüzsének nevez. Míg a formalisták az elbeszélő művek struktúrális tényezőjének az elbeszélés szükcesszív rendjét tekintették /ezt nevezték szüzsének/, addig Vigotszkij a struktúrálttság tényét kimutatta a fabulában is. Ebben a felfogásban az elbeszélés struktúrája egy olyan szükcesszív sor, amely egyrészt létrehoz egy elvárásrendszert, másrészt le is rombolja azt. Emé elvárások lerombolása ugyanabból az anyagból /fabulából/ kiindulva történik, melyet a formalisták kizártak a művészi /irodalmi/ sorból, és a művészetten kívüli sorba utaltak. Az elvárásoknak ez a "lerombolása" tulajdonképpen egy ismert sor felcserélése egy új megismerő sorral, mely utóbbi az anyagnak a formába való rendezésében, azaz transzformációjában nyer kifejezést. Vigotszkij példájában, az olvasó pl. nem tételezi fel előre, hogy Anyegin egy tragikus szerelem hőse lehet, de a fabula szüzsés struktúrája /azaz önreprodukciója/ elvezeti ennek az elkerülhetetlen következménynek a megértéséhez.¹² Érthető tehát ennek fényében, miért kritizálta Vigotszkij a formalistákat.

Vigotszkij rendszerének nincs szüksége tehát a motívum differenciálására - felfogásában az alkotás folyamatán belül érvényesülő újrateremtő erő /önreprodukció/ nem a motívumra, hanem a szüzsére jellemző. Vigotszkij figyelmének középpontjában így a művészi gondolkodás fenomenjének létrejötte áll, nem pedig annak néprajzi, vagy történeti előz-

ményei, forrásai, úgy, ahogy azt Veszeloovszkijnál látjuk, és nem a struktúrális tényezők, mint a formalistáknál és Proppnál. Ezért hát Vigotszkij kutatásainak tárgya nem is az irodalmi, mégkevésbé a művészi gondolkodás pszichológiája. Vigotszkij - Potyebnya meseelméletét kritizálva - ugyanabból a gondolatból indul ki, ti. a szűzsének a befogadó gondolatmenetében nyomon követhető funkciójából. Az állatmese hatáselemét tehát nem intellektuális oldala, azaz nem az erkölcsi tanulság, hanem a fabula szűzsévé transzformálódása felől írja le. Ha Veszeloovszkij a szűzséhez kizárólag a motivum, illetve a motiváció ismétlődése /ismétlődő szituációk/ felől közelített, a formalisták pedig kizárólag az elbeszélés elemeinek sorrendisége felől - a szűzsé tehát mindkét esetben a történet tér-idő kontinuumaként definiálódott -, akkor Vigotszkij a cselekmény fogalmát kibővíti, a szűzsé nála magába foglalja egyrészt a fabulát /a cselekvést/, másrészt az alakfelfogást /a cselekvőt/. Felfogásában a befogadás során nemcsak a fabula olvasata, hanem a szereplőkről alkotott alakképzet is változik. Hozzá kell tennünk, hogy ez a gondolat embrionális formában Veszeloovszkijnál is megtalálható; ő az események és a hős értékelését a hős előtt álló - a motivumból következő - feladatok sűrűsödéséhez köti /elképzelésében így származik a szűzsé a motivumból/. Ugyanezt elmondhatjuk a formalistákról is: szerintük nemcsak a cselekmény, hanem az alak is a motivumok felfűzéséből keletkezik. Ugyanakkor Veszeloovszkij koncepciójában még nem tisztázott, hogy mitől függ a hős elé állítandó feladatok szabad megválasztása, a formalistáknál pedig az erre a kérdésre adott válasz a dezautomatizációra, a szemléletmód megújítása érdekében fogatosított különössé tevésre korlátozódik. /A formalisták ebben a vonatkozásban maguk sem tudtak elszakadni a pszichológiai előfeltevésektől./

Vigotszkij végsősorban azzal tudta leküzdeni Potyebnya poétikájának ismeretelméleti kiindulópontját, hogy sikerült differenciálnia az emberi tevékenységnek azt a sajátos szféráját, amelyben az érzelmi tapasztalatok /"affektusok"/ társadalmi jelentéssel bíró jellé való alakítását serkentő mecha-

nizmusok aktivizálódnak: ilyen értelemben nála a művészet az érzelmek társadalmi technikája.¹³ A "deautomatizáció" folyamatát tehát Vigotszkij nem a műfajok és irányzatok váltakozásának tipológiai sorában tételezi, hanem a mű, a kontextus zárt rendjében. Katarzis-elmélete lehetővé is teszi számára, hogy a művészi sor /műalkotás/ szemantikáját a jelrendszerek szintjén tételje és vizsgálja. A befogadó élményeinek automatizmusát a mű teleológiai szintjén így a katartikus kimenetel szünteti meg, azaz a kontextus /a műalkotás textusának egésze/ a befogadás folyamatában deautomatizálódik, "válik különössé".

Vigotszkij, mintahogy Zsirmunszkij és Vinogradov is,¹⁴ nem az irodalom immanens törvényeit tagadja, hanem az immanencia érvényességi körének abszolutizálását. Csakhogy tőlük eltérően Vigotszkij nem úgy magyarázza Veszeloovszkij "kifejezőrendszer" fogalmát, mintha a tudós szerint egy nem immanens tartalomhoz /szociális és szellemi/ járulna egy immanens forma. Ezért jutott ő a legmesszebbre a poétika alapvető kérdéseinek megválaszolásában. Amíg a formalisták az immanensen felfogott műalkotás teljes leírását szintaktikai szinten adják, addig Vigotszkij a struktúralis leírást a szemantikai szint leírásával egészíti ki, megnyitván ezzel a poétikai problémák pragmatikai sorának megoldás felé vezető utat. Igaz, Sklovszkij is a motívum és a szűzsé Veszeloovszkij-féle elkülönítéséből indul ki, de tagadja a motívumok keletkezésének és ismétlődésének Veszeloovszkij adta magyarázatát /ti. a pszichológiai parallelizmus érvényességét/. Véletlennek nyilvánítja azt s a szűzsé-alkotás /akarat/ fogásainak, eljárásainak rendszeresítésével, pontosabban szólva, kompozíciós elvvel helyettesíti, amiért is Sklovszkij, mint általában a formalisták megkülönböztetett figyelme a kompozíció teleológiai szintű jelenségeire /elbeszélés, szkáz, szűzsé nélküli elbeszélés stb. irányul/. Ugyanakkor, Propp előtt ez az első kísérlet arra, hogy az ember ontológiai létformáinak mintájára magyarázzák a poétikai nyelvet, miközben azonban a történetiség elvét lényegében kikerülik. A stílus helyett a modor,

a művészi gondolkodás ontológiaisága helyett a mesterség műfogásainak előtérbe helyezése során ugyanakkor szem elől tévesztik a specifikusan művészi /ideológiai, kultúrális, morális/ tárgy és a művészet objektumának - a művésztől ontológiailag eltérő struktúrájának - kérdéseit. Ezáltal jócskán elmosódik náluk pl. az alkalmazott művészetek és a tulajdonképpeni művészet közötti különbség - felfogásukban a művészi alkotás valóságát, a valóság formáit a mesterség közvetíti.

Ugyanakkor, megszabadítván a szűzsé-alkotás felfogását egyrészt a motivumtól mint alkotó elemétől, másrészt a szerző alkotói pszichológiájától mint a motivumok szűzsévé szerkesztésének Veszeloovszkij szerint végső alapelvétől, Sklovszkij szemantizálni tudja a művészi alakítás folyamatát a lírai és epikai alkotások belső felépítésében, bár eközben a motivumok és a műfajkiváltó élettények stadiálisan nem rendszerezhető élettényekké, differenciálatlan anyaggá válnak, s ebben a differenciálatlan anyagban csak a szűzsé-alkotás kompozíciós és fabuláris elve teremt rendet. A motivumok, szűzsék és műfajok nem történelmi - genetikai, stadiális vagy szociális - transzformációk szerint íródnak le, hanem a régi és az új forma automatizálódása illetve dezautomatizálása immanens folyamatként. A művészet Sklovszkij felfogása szerint így a megszokottság megszüntetése, az intellektuális figyelem felkeltése a tárgy láttatásának "különössé tétele" /osztranyenyije/ által. Ennek az "osztranyenyije" elvnek a szolgálatában állnak egyebek között az anyagként értelmezett motivumok, melyeket a szűzsé adott műfaji formája /kompozíciója/ hivatott felfrissíteni a befogadás számára. Nem a motivum és a szűzsé belső kapcsolata a stilusteremtő tényező, hanem a szűzsé-alkotás konkrét formáinak kapcsolata az új stílus elvének "fogásrendszerével", ami az irodalmi fejlődést is mozgatja. Ez az elv egyben a formalista iskola poetikájának az alapja.

A motivum Tomasevskijnél is elveszti genetikai, történelmi és tipológiai jelentőségét. Az anyagot /történelmi,

szociális, morális anyagot/ a fabulában véli jelenlévőnek, amennyiben szerinte az a témaválasztás, a szelekció eredménye. A fabulát szűzsévé formáló eljárás - mint motiváció - Tomasevszkij felfogásában alakot és szituációt konstituál. Ezért a motivációs rendszert dolgozza ki részletesebben, s gyakorlatilag a műfaji formákat is ilyen motivációs eljárások kanonizált rendszerének tekinti. Így próbálja helyreállítani a műfogássá transzponált motivumok kapcsolatát a művészet objektumával, az ontológiailag /illetve történelmileg/ vett valósággal. Ő írja az első szovjet irodalomelméleti poétikát, amely egyben műfajelméleti kísérlet is. Az OPOJAZ anyagelvű poetikai rendszerét ebben a művében állítja fel. Mint az OPOJAZ-isták általában is, elméleti fejttegetéseit Tomasevszkij szigorúan az irodalmi anyag elemzésére építi. A lingvo-stilisztikai poetikától eltérően alapvetően különválasztja a stilisztikai és a poetikai vizsgálat szempontjait és a voltaképpeni irodalomelméleti poetikán belül helyezi el, mint részproblémát.

Poszpelov a témaválasztás elvét - Tomasevszkijtól eltérően - a műnem lírai illetve epiko-drámai tipizációja /"motivációsora"/ alapján differenciálja. Ennek megfelelően a szűzsé a műalkotás konkrét tárgyára /az ábrázolásra/ vonatkozik, míg a szituáció a művészet /a visszatükrözés/ objektumára. Elfogadva Sklovszkij kopernikuszi fordulatát a fabula és a szűzsé tartalmi meghatározását illetően, Poszpelov számára a fabula mint ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság, mint a kompozíció legkonkrétabb realizálódása már maga is stílusalkotó, művileg megformált elem, elemi szintézis a műalkotásban /és nemcsak valóságanyag/, amelyet a szűzsé tovább általánosít. A szűzsé nem az egyetlen szituációépítő elv, hanem az ábrázolás egyik formai tényezője. Proppal szemben viszont azt hangsúlyozza, hogy az irodalomban nem a szűzséknak, hanem a szűzsék sémájának ismétlődését tapasztaljuk, míg konkrét töltésük - mint szituációkibontó tárgyiasság - műfajteremtő faktor. A sémák pedig szerinte azonosak a Veszeloovszkij-féle motivummal. Poszpelov a műfaji formák és a motivum-ismétlődések

kölcsönviszonyát vizsgálja; motivumok geneziséét a műfaj tartalmi aspektusaként, mint szituáció-létrehozó fenomént tartja számon. Mig Veszelovszkij a motivumokat kötötte össze a történelmileg ismétlődő feltételekkel, Poszpelov /mint egyébként Ingarden is/ a szituációt tartja transzcendens teleológiaiának, amelyet nem műfaji szinten történelmileg konkrétan, hanem tipológiailag tekint át. /A történelmileg konkrét szituációépítő elemeket az irodalmi irányzatok tárgyalásánál látja indokoltnak fölvetni./ Történelmi-stadiális, induktív irodalmi tényként fogja fel a műfajok keletkezését és differenciálódását, élesen elválasztva elképzelését a kontinuitás mind hegeli, mind veszelovszkiji felfogásától. Itt bírálja Vigotszkijt is, aki folytatja a szűzsé és a műfajok Veszelovszkij-féle pszichológiai-genetikus levezetését. Szemben a formalistákkal és főleg Vigotszkijjal, aki a szűzsét ugyancsak kiterjeszti a művészet általános formájára, azaz ezt az összekötő elvet a valóság művészi eszközökkel történő megragadásaként és élményítéseként értelmezi. Poszpelov úgy látja, hogy a művészi objektum és a "valóság objektuma" közötti kapcsolat, az alkotói újratereztés a művészi tipizáció /motivációs sor/ folyamatában jön létre. Bahtyin, aki a "beszédműfajok" metalingvisztikai poétikáját és nem esztétikai poétikát művel, /Vinográdovhoz hasonlóan/ számításba veszi s elfogadja, ám nem elemzi - tőlük eltérően - a szöveg szemantikai /epikai, lírai, drámai tapasztalatot/ ontológiaságot konnotáló szintjeit /"tárgyas" "metafizikai" rétegeket/. Nála azonban a kompozíció olyasfajta jelentést kap, eltérően a formalistáktól, mint a "szűzsé"; számára az a forma-formát, a karnevál-modellt jelenti, azaz a szövegek egybekapcsolását /egyszeri "szűzsés" mondandót a karneváli mondandó végigmondására/ - a középkori folklórmotivumok és a tágran értelmezett műfajformák - beszédműfajok, retorikai figurák - archetipusi mintájára /menipposzi szatira, szokrátészi dialógus, filozófiai regény/. Így a koncepció episztemológiai vonatkozásai az ontológiai fölé nőnek. Bahtyin sohasem beszél formateremtésről, csak formazérzésről és formahasználatról; az ábrázolt szó nemcsak,

hogy dominál szemantikai elképzelésében, hanem ki is szorítja az ábrázoló szó jelentés-teremtését /illetve a keletkezését érintő kérdéseket/. Az ő rendszerében szemantika-konstituáló mozzanatként ezért nem is szerepelhet olyan formateremtő szegmentum, mint a motivum, fabula, szűzsé, kompozíció. Általában is a kultúrális emlékezet, a folytonosság megőrzése hangsúlyozottabb nála mint az "emlékezet újjáteremtése", a befogadás előbbre való, mint az alkotás. Ez a szigorúan tematikai szintű közelítés eredménye, amely kiterjed ugyan a funkcionális hasonlóság vizsgálatára, de a funkcionális eltérés és specifikum terén fölöttébb elnagyoltnak bizonyul. A szó is megszabadul anyagi tárgyiasságától - a dialógikusság nem a tárgyat konstituálja, hanem a hozzá való viszonyt. Ez azonban azt is jelenti, hogy a művészetben a szó nem azáltal nyeri el specifikumát, hogy ontológiai tárgyiasságok elrendezésével gondolkodtat, vált ki expresszív élményt, s emiatt a továbbiakban e tárgyiasság művészi közegben való viselkedése Bahtyin figyelmét már nem vonja magára. Így korlátozza saját gondolatmenetét, mert dogmatikusan tagadja e tárgyiasságok további differenciálásának a művészi modellben megfigyelhető funkcióját. Teszi pedig ezt főleg a formalizmussal szembeni túlzottan ortodox álláspontjából eredően /az "anyag" ideológiaiaként való értelmezésével/. A formalisták, amikor a tardicionális terminológia - szűzsé, fabula, motivum - fogalommal dolgoznak, ezt a szó teremtette tárgyiasság művészi funkciójának elemzése érdekében teszik. Potyebnya is azért lett támadásaik célpontja, mert képelméletével a gondolati mozzanatot kívül helyezte a szó teremtette tárgyiasságon /ábrázolás/. Bahtyin viszont az alakteremtés helyett a művészi gondolkodás speciális funkcióját az egyéni jelenségek, cselekedetek, viselkedésformák ideológiai szintre emelésében látja, amely beszéd-retorikai műfajokban konstruált intencionális szólam-rendszerek kialakításával valósul meg. Ebben a vonatkozásban, Vigotszkijhoz hasonlóan, ő is szembeszáll a Potyebnya-iskola tételeivel, de lényegében a formalistákéval is, bár a művészetet hoz-

zájuk hasonlóan jelrendszernek tekinti.

Bahtyin és Vigotszkij egyaránt az intellektust, a külső beszédet, a jelrendszert tekinti az ábrázolt emberi tapasztalatok emocionális rétegén belül ható szervező erőnek. Kiinduló pontjuk hasonló; a belső beszéd, a tapasztalatok érzelmi szervezettségének természetét illetően azonban elvileg térnek el egymástól. Bahtyin a belső beszéd szervező mozzanatát, csak a külső beszédben, a nyelvi jelrendszerben tudja tételezni, s mindaz, ami a külső beszédet közvetlenül kapcsolja a környező világ ontológiai-lag értelmezett valóságához, számára nem tűnik fontosnak a művészi gondolkodás jellemzése szempontjából. Így kizárólag az egyedi /individuális/ jelként értelmezett szóval, az ábrázolt kijelentésekkel foglalkozik. Veszeloovszkij poétikájából kiindulva, Vigotszkij viszont a műalkotás intencionális "anyagi" formáinak differenciálásával /mese-szüzsé, motívum-szüzsé, funkció-szüzsé, szituáció-szüzsé/ már felveti a tárgyas struktúrák funkciójának a kérdését is. Bahtyin eltávolodik ugyan a szöveg nyelvészeti szempontú értelmezésétől, a prózaelmélet tulajdonképpeni kérdéseit azonban nem a toposzok /szemantikai struktúrák/, hanem a dialógikus, monológikus és elbeszélő beszédstruktúrák szintjén fogalmazza meg - poétikájában így a "szöveg", a "szó" felfogásában következik be fordulat. A szöveget párbeszédes struktúrákra osztja, a szót dualisztikus jelként fogja fel /"kettős gondolat"/. A jel belső dialógikusságát Bahtyin értelmezésében két, egymással nem érintkező jelsor találkozása kölcsönzi, s ez a "találkozás" az egyéni kijelentések, az egyénileg elrendezett tapasztalatok ideologizált dialógusának aktusa. Tehát míg Vigotszkijnál az elemzés tárgya a belső jel és jelentés, azaz a jel és annak /szocializációjának/ magyarázata, addig Bahtyinnál a tárgy a két oppozíciós jel, az ekvivalens ideológiák végigmondásának szabadsága és nyitottsága.¹⁷

Az a tény tehát hogy Bahtyin szakított a nyelvészeti szempontú poétikával, visszatérést jelentett a retorika haladó hagyományaihoz; ui. nem a nyelv, hanem a művészi

nyelv - a beszédműfajok "genológiájának" leírására tett kísérletet. Bahtyin koncepciója tehát nem "szociológiai stilisztika", ahogy maga a szerző elnevezte, de nem is szociológiai retorika, mint Vinogradov stilisztikai koncepciója - hanem a szóbeli műfajoknak az irodalomelméleten /s részben az esztétikán/ belül először megfogalmazott retorikája.¹⁸

Bahtyin vizsgálódása középpontjába így a művészi szöveg - koncepciójában - legkisebb egységét, a kijelentések intencionált természetének ontológiáját /a "hős szava", "az elbeszélő szava"/ állítja, azaz a dialógikus, monológikus és polifónikus formák beszédkontextusának problémáit. A kijelentés párhuzamos felépítésének tételezésekor

Bahtyin abból indul ki, hogy a beszéd maximálisan alkalmas a jelrendszerre válásra - hogy tehát nyelvként szolgálja az emberek egymás közötti és önmagukkal folytatott ideológiai kommunikációját. Azonban nem annyira a szó ideológiai jelentéssége, mint inkább ontológiai befogadóképessége foglalkoztatja, másszóval nem az érdekli, hogy a szó mennyiben információs csatorna, hanem az: hogyan tölti be az ideológiai dialógushoz elengedhetetlen kommunikatív funkciókat. Az emberi gondolkodás beszéd előtti stádiumaira is csak ott tér ki Bahtyin, ahol az az elsődleges ideológiai rendszerezés tárgyát képezi /"ideologéma", "szólam"/. Érdeklődése egészében a jel, nem pedig a jelentés kialakulására összpontosul; a toposzok is azért esnek kívül ezen a körön, mivel nem közvetlen tárgyai a műfajretorikának.

Az irodalmi folytonosság kérdését Bahtyin ugyancsak a műfaj-retorika formai elemeinek /"menipposzi szatira", "kronotoposz", "karnevál", "teatralitás", stb./¹⁹ halmozódása és kikristályosodása összefüggésében, és ezen belül a jelentettek jelentőinek vizsgálata szintjén oldja meg. A jelbeli és a jelentő - felfogásában - a forma és a tartalom egyidejűleg. Hiszen Bahtyin esetében a tartalom és a forma egyaránt kimerül az emberi tapasztalat ideológiai anyagának intellektuális formákba való rendezésével, a külső

és a belső dialógusokban.

Vigotszkij szembetalálkozván a jelrendszer ama problematikájával, amely az ember beszéd előtti, érzelmi stádiumának rendezett tapasztalataiban merül fel, úgy találja, hogy annak eredetét a társadalmi ontológiában /ezen belül abban a szférában, amelyet Plehanov "társadalmi pszichológiának" nevez²⁰/, azaz a beszéd előtti rendszerezésében, szocializációjában kell keresnünk. Ennek megfelelően jel jellegű értelemmel ruházza fel azokat a fogalmakat, amelyek hagyományosan a művészi gondolkodás toposzait és formáit jelölték, mint pl. a szűzsé, a fabula, a kompozíció, a katarzis stb. Vigotszkij így lényegesen gazdagította ezeknek a poétikai fogalmaknak a tartalmát, mivel rámutatott arra, hogyan kapcsolódnak egyszerre a belső rendezettséghez, és a külső intellektuális /verbális/ kifejezéshez /rendezettséghez/. Tehát Vigotszkij Bahtyin-tól eltérően így megkülönböztet ábrázolt és ábrázoló szót, sőt ábrázoló és ábrázolt és ábrázolt külső és belső mozgást, aktivitást /"szűzsé"/. Mivel Bahtyin nem ismeri el a próza modelláló funkcióját, tagadja azt is, hogy léteznének benne diszkrét sorok, értelmezésében így a művészet nem a világ nyelvének, hanem a világ beszédének ontológiai értelemben vett modellje.

Ezért sikerült Vigotszkijnak a legoptimálisabban egybefognia és megmagyaráznia azokat a fogalmakat, amelyeket Veszelovszkij, illetve a formalisták használtak /fabula, szűzsé, anyag/ - igaz, gyökeresen eltérő értelemben -. Vigotszkij ismét anyagi vonásokkal ruházza fel a szűzsét, amennyiben nála az anyagiság a forrása és egyben eljárása a külső és belső beszéd elrendezésének, s ezzel az anyag szemantikai összefüggését /jel-természet/ tárja fel, amelyet a formalisták és Bahtyin -láttuk - tagadtak.

Az állatmese kivételével Vigotszkij²¹ ugyan nem foglalkozik a jelrendszerüket tekintve hasonló struktúrájú műfaji modellek elméleti szintű kérdéseinek további megválaszolásával. Felfedezései alapján mégis arra a következtetésre jut, hogy a szűzséjel szintje megoszlik a teleoló-

giában gondolkodó mindenkori elbeszélő és a textus egészének /kontextus/ nyelvi rendszerében gondolkodó szerző között. Érdeme itt abban rejlik, hogy rávilágít számos olyan transzformációs mozzanatra, mely során a fabula anyaga az elbeszélő hatásköréből valóban a szerzőébe kerül át, - ennek modellje az elvárás és annak megszegése, valamint, s hogy az elvárások rendszerének generálását majd megszegését a szüzsé mozgásának szintjén jellemezte, rámutatva arra, miként torkollik bele ez a folyamat a katarzis jelenségébe /l. Vigotszkij Anyegin elemzését/. A formalisták-
nak viszont az elbeszélés alapelveiben /"eljárások"/ sikerült kimutatniuk azt a szemantikai elemet, amely elősegítette az epikai gondolkodás intencionált formái /tárgyiasságai/ körének kiszélesítését /szkaz, paródia, ornamentalizmus stb./, s mely minden kétséget kizáróan a XX. századi próza intellektuális rétegeinek további fejlődését és differenciálódását váltotta ki. /l. a Tristam Shandy elemzését Sklovszkijnál, a szkaz leírását Eichenbaumnál, Vinográdovnál, valamint Tinjanov paródiaelméletét²²/. A próza intellektuális rétegeinek további felfedező elemzése azonban már Bahtyin nevéhez fűződik. Ő szegte le, hogy az elbeszélő szava ugyanúgy ábrázolt /a szerzőtől idegen/ szó, mint a hősöké. Ezzel kapcsolatban Bahtyinnak sikerült differenciáltabban elhatárolnia az elbeszélői szó hordozóját jelentő szerző pozícióját a mű "formateremtő ideológiáját" képviselő szerzői pozíciótól, azaz a dialógikus jelrendszer /a szöveg intellektuális szintje/ hordozójától.

Míg Vigotszkij felfogásában az elbeszélés aktusa a szüzsével /az anyag - a törvényekkel/ képez oppozíciót, Bahtyinnál egy másik ellentétezést találunk: az elbeszélő szavának és a szereplő alakok szavának oppozícióját. A szó poétikai szinten történő vizsgálatának egyik legfontosabb eredménye így a tulajdonképpeni irodalmi /metanyelvészeti/ poétika tárgyának végleges elhatárolása a nyelvészeti poétika tárgyától.²³ A nyelvészeti indíttatású poétikával való szakítás egyrészt a szkaz formalista, beszédközpontú

értelmezésével folytatott vitában, másrészt a szöveg monológikus struktúráként, a szociális dialektusok elemzése alapján /V. Vinográdov/ kimunkált nyelvészeti értelmezése bírálatában ment végbe. A szerzői szó, az elbeszélő szava és a hős szava közötti poétikai viszony vonatkozásában - egészen napjainkig - ez jelentette a végső szót a tudományban./A prózai narráció kötött szöveggént való értelmezése egyelőre még nem nyitott lehetőséget az elbeszélő műfajok művészi struktúrájának pontosabb, tudományosabb meghatározására./

A mai napig nem vesztett érvényéből a formalisták ama megállapítása, leírása, hogy miként képes a poétikai kontextus szemantikai többletet teremteni ott, ahol a természetes nyelvből, a logika és a szimbólumok nyelvéből, a szó képi jelentéséből kiindulva nem kínálkozik lehetőség a megnyilatkozás /kijelentés/ jelrendszerének szemasziológiai leírására. A költői nyelv vonatkozásában ez a "szukcesszivitást", "dinamizációt", és a vers "egységét és tömörségét" kialakító eljárások leírásában nyilvánult meg. A formalisták vizsgálták az akusztika, a melodika, a hangszerelés, a rim, a metrum és a ritmus szerepét, számos olyan lexikai, szuffixális és fonológiai eljárásokat fedeztek fel a költői nyelvben, amelyek a mindenkori versbeszéd poétikai modelljét, jelrendszerét szervezik. S végül kimutatták, hogy a nyelvi szemantika a poétikai szemantikának rendelődik alá /Tomasevskij, Tinyanov, Zsirmunszkij²⁴/. A próza nyelvével kapcsolatban ugyanilyen gyümölcsözőnek bizonyult a közlés szemantikai többletének - nemcsak az elbeszélői aktus /Eihenbaum, Sklovszkij²⁵/, hanem a szereplő alak /Szklovszkij/ szűzség eredetének - felfedezése. A formalisták nagy jelentőséget tulajdonítottak a poétikai nyelv vizsgálata terén a kompozíciónak, amelyben a prózai műalkotások struktúrális egyneműségének "eljárását" látták. Mindezzel túlléptek az alak történeti-néprajzi és kultúrtörténeti, pszichologizáló tárgyalásán. A szereplők körének értelmezése ezzel átkerült a poétikát

megelőző retorikai, esztétikai és pszichológiai megközelítési fejlődés stádiumból a tényleges tudományos poétikába. Az irodalomtudomány eme kétségtelen eredményét - mint láttuk - Vigotszkij nemcsak megőrizte, de ki is egészítette a fabula és szűzsé hasonló poétikai értelemben differenciáló leírásával, amelyben már a műfajpoétikai elemzés példáira bukkanhatunk, igaz, anélkül, hogy ennek elméleti összegezését kapnánk.

Formalista hagyományok tükröződnek Frejdenberg, Propp és Poszpelov munkáiban is. A három tudós azonban különböző aspektusból közelít a szűzsé, motivum, fabula poétikája felé. Egyetértenek Veszeloovszkijjal abban, hogy a szűzsé helyét a szerzői szó, azaz a szűzsé és a műfaj viszonyának érintőjén vizsgálják, ugyanakkor Frejdenberget a szűzsé történeti transzformációs poétikája, Proppot a varázsmese funkcionális és transzformációs szűzséje, Poszpelovot pedig a szűzsé műfajt generáló jel- és jelentéstípusai érdeklik.²⁶ Poszpelovnak az "Irodalomtudomány" című, Pereverzev szerkesztette kötetben megjelent metodológiai célú, de valójában poétikai jellegű munkája arról tanuskodik, hogy a szerző ekkorra már /1928-29/ teljes mértékben szakított a szó művészetében tettenérhető gondolkodás szociológiai magyaráztával - mégpedig az intencionális formák ontológiai aspektusainak struktúrális elemzése és differenciálása, s a poétika tárgyának a költészet "története-ként és elméleteként" való szélesebb értelmezése révén. /Ld: "Lityeraturovegyenyije" 42. o./ A poétika problémakörének ilyen megközelítése az irodalmi mű felépítése teleológiai alapelveinek korai struktúrális koncepciójából fakadt, nem pedig a szociális ekvivalens elméletéből, melynek feltűnése ebben a rendszerben, az akkoriban uralkodó irányzatnak tett engedmény volt csupán. /Hasonlóan értelmezi az irodalmi mű felépítését Ingarden három évvel később megjelent műve²⁷/. Ugyanerről tanuskodik Poszpelovnál az epikai műfajok elméletének és történetének struktúrális koncepciója, mely részben Veszeloovszkij, részben a formalisták poétikai eredményeinek tudományos szempontú

továbbgondolása. A szláv struktúrális kutatás további fejlődése során messzebb kerül Veszelovszkij poétikai örökségétől, azaz a tisztán formális poétika elveire támaszkodik - mint pl. Mukarovskynál látjuk²⁸ - s ezzel szükségszerűen eltávolodik a tisztán poétikai problémáktól is; az irodalmi műnek mint jelnek kimondottan szemiotikai és esztétikai kérdéskörét építve tovább.

Frejdenberg az irodalmi műfajok legősibb képződményeivel és a mitológikus, folklorisztikus szemlélet- és gondolkodásformák művészibe való átmenetének transzformációs problémáival foglalkozott. Ennek kapcsán kidolgozta, hogyan alakulnak ki a különböző szüzsé- és elbeszélőformák a korai társadalmak ismétlődő szociális-, jogi- és erkölcsi mozgásának gondolkodás-struktúrájából, elsődleges létezési és megnyilvánulási formáiból, továbbá a rájuk jellemző rituális-, jogi- és szokásformulákból. Veszelovszkijhoz hasonlóan Frejdenberg szintén a poétikai nyelv önreprodukciójának elemeivel foglalkozik, morfológiai szempontból vizsgálja a szüzsé önmozgásának kialakulását - azt érinti tehát, amit, mint kérdést, Veszelovszkij nyitva hagyott. Veszelovszkijnál a szüzsé egyben műfaji alkategória is. A motívumok további összetevő elemekre való bontásának lehetőségét Veszelovszkij alapján először Propp mondja ki, s ezek funkcionális viselkedéséből vezeti le - elődjétől eltérően mostmár induktíve - a folklór műfajait. Propp folklór vizsgálatában a szüzsé nem műfajelhatároló kategória, hiszen ugyanaz a szüzsé többféle műfajban is előfordulhat. Ezt a motívum felfogást nevezi "morfológiai" módszernek, a motívumok összekapcsolását a szüzséekkel "transzformációnak", a mű "logikai struktúráján" alapuló történeti vizsgálatnak. A szüzsé eredetét Veszelovszkij a szinkretizmusból vezeti le; Frejdenberg ennél is tovább megy: az archetipusokig és a mitológiai szüzséig, s ily módon nemcsak a szüzsék, hanem a szüzsés struktúrák "paleontológiáját" is megkísérli leírni. Ennyiben legközvetlenebb őse a struktúrális és szemiotikai kutatásoknak. Freidenberget a motívum csak annyiban érdekli, hogy benne látja a narráció gyökerét, az

antik gondolkodás műfaji lehetőségeivel összhangban álló "formulák" és a modern narratív struktúrák létrejöttének alapját, a narráció viszont nála is, mint Proppnál a rituális beavatás "örököse". Frejdenberg kidolgozza a szűzsé történeti morfológiáját, leírja a szűzsé és a narráció transzformációjának történeti és morfológiai törvényszerűségeit, diakron és szinkron struktúráját.²⁹ Ugyanakkor, azok a kérdések, amelyek a későbbiekben Proppnál teljes mértékben morfológizálódnak - gondolunk itt pl. a hős előtt megjelenő feladatokra - Frejdenberg munkáiban még a kultúrtörténeti szférában jelennek meg. A szűzsé és a narráció történeti morfológiáját viszont Propp már a struktúrális tipológia irányában fejleszti tovább. Ő szorgalmazza a kontextus szemantikai struktúrájának tipológiailag ismétlődő és konkrét-történeti jegyek együttes elemzését. A szűzsé vizsgálata nyomán Propp eljut a műfajok történeti morfológiájához, az elbeszélő aspektus pedig a későbbiekben teljesen kiesik poétikai érdeklődésének köréből.

A műfajpoétika szempontjából elvi jelentőségű volt az, amikor Poszpelov az elbeszélő struktúrákon belül elhatárolta az etológiai műfajok csoportját, és a műfajok jelrendszerén belül rámutatott a műnemi sajátosságokra is. /Kvoproszu o poetyicseszkih zsanrah - A költői műfajok kérdéséhez/. Mig Propp kidolgozta a műfajok tipológiai alapelveit, és kiderítette, hogy a szűzsé: a mese /pontosabban a varázsmese/ költői expresszivitásának hordozója /ezért sorolják őt gyakran helytelenül a formalisták közé/ - Poszpelov a szűzsét a műfaj műnemi sajátosságaként határozta meg /az eposzban és a drámában/, felszabadítván ezzel a műfaj szemantikai oldalát a történeti - poétikai és tipológiai megközelítés számára. Ezzel teljes mértékben szemantizálta a műfajt, a művészi gondolkodás legáltalánosabb szintjeiként határozta meg azt³⁰.

Azt látjuk tehát, hogy Frejdenberg, Propp, Poszpelov, továbbá Vigotszkij munkásságával veszi kezdetét az a törekvés, amely az irodalmat, mint művészi gondolkodást /és részben, mint sajátos struktúrális-szemiotikai rendszert/

értelmezi, és ezzel tulajdonképpen visszanyúl Veszelovszkij poétikájának eredményeihez, de magába olvasztja Potyebnya és a formalisták tudományos vívmányait is.

Frejdenberg, Propp és Poszpelov nézetei azért állhatnak annyira közel Vigotszkij megállapításaihoz, - annak ellenére, hogy nem ismerték munkásságát -, mivel a formalisták nyomán ők is a lehető legáltalánosabb szinten, a műfaj szintjén, közelítették a művészi gondolkodás poétikai problémáihoz; itt keresték, teljesen indokoltan, az egészként értelmezett műalkotás szemantikai struktúrájának meghatározó jegyeit, azaz a "szerzői szó" szemiózsisát. Nem véletlenül volt olyan sok tipológiai és struktúrális-morfológiai megalapozású műfajpoétikai kutatás a 20-as és 30-as években /mind az általános irodalomelméletben, mind a különböző más művészeti ágak esztétikájában és elméletében/. Vigotszkij, mint láttuk, a szemiotikai egészként értelmezett műalkotás határain belül maradvá, még azokat a poétikai kérdéseket /pl. a katarzis/ sem a műfaj kategóriájában gondolja végig, melyeket egyébként a műfajpoétika szintjén tárgyal és elemez.

Bahtyin tudományos érdeklődését teljes mértékben alárendeli a "szóbeli műfajok" esztétikai és tipológiai kérdéseinek, őt a műalkotás szemantikai struktúrájának tisztán intellektuális jelrendszere érdekli, és kitér az ókori, középkori és újabbkori intellektuális műfaji rendszerek formai differenciálódására is. A narráció és a dialógus poétikai problémáit Bahtyin a fenti három beszédstilisztikai formula összefüggésében elemzi, ám a beszédműfaji eposz és regény retorikai formái között osztja el és differenciálja.³¹ Mivel Bahtyin a tárgyias intencionalitások különböző formáinak, a szűzsének, a motivumnak és a fabulának a kérdéseit tisztán formai szempontból vizsgálja, előtérbe tolul koncepciójában a különböző beszédstilusok ideológiai és filozófiai, azaz metalingvisztikai, "ideológiai stilisztikai" szempontú műfajmegközelítése. A műfajpoétikai problémák feltűnése tehát Bahtyinnál az újbóli esztétika felé fordulás jelei, ám ez teljesen új szinten, az

"ábrázolt" szó szintjén történik.³² A poétikai kérdések esztétikai szempontú megközelítésének megújítása azonban itt annyiban eredeti, hogy Bahtyin azt vizsgálja, milyen lehetőségei és típusai vannak az intellektuális /pontosabban ideológiai/ önkifejezés, az ideológiai magatartás ábrázolásának az irodalmi műben /a hős/, és az irodalmi mű által /a szerző/, s milyen eszközei és formái a szerző és a kor, ill. korok között zajló ideológiai "párbeszédnek". Így a műfaj nem lehet a legalkalmasabb fenomen arra, hogy közvetítse a "szerzői szót", amely Bahtyinnál végsősoron megkettőződik; alaki szóra és elbeszélői szóra oszlik.

Az 1920-30-as években nemcsak a formalisták és a pszichológiai irányzat játszott fontos szerepet a poétika fejlődésében. A fenomenológia és a szociológia teoretikusai is meghatározták viszonyukat a retorikai, esztétikai, nyelvészeti és poétikai elméletekhez. A fő vívmány ekkortájt a nyelvészeti indíttatású poétika felfogás túlhaladása volt. Ez annyiban volt szükségszerű, minthogy a szó művészetében a szó egyszerre anyag és eszköz. A formalisták útja a költészet és a próza nyelvi sajátosságainak különválasztásához vezetett, miközben bebizonyították, hogy a természetes és a logikai nyelv minden alapvető funkciója is alárendelt viszonyban áll a poétikai "nyelvhez", a művészi gondolkodás konstrukciós tényezőihez képest, sőt, e függés által a grammatikai funkciók deformálódnak.

A pszichológiai iskola - egyfelől Vigotszkij, másfelől Szkaftimov munkáiban - túllép a művészi nyelv, mint képszerűség és a szimbolikus jel koncepció, azáltal, hogy a művészi gondolkodás konstrukciós tényezőinek rendszerében felfedezi a beszéd előtti metaverbális jelenségek szerepét. A szociológusok úgy oldják fel az irodalmi nyelv immanens képszerűségének és szimbolikus jellegének dihotomiát, hogy bevezetik a "konstrukciós faktor fogalmába" - a struktúralis rendezettség /Pospelov/, a nyelv, a beszéd, a szó és a megnyilatkozás mint társadalmi-pszichológiai /Pereverzev, Szakulin/ vagy társadalmi-ideológiai /Bahtyin, Volosinov, Medvegyev/ fenomen fogalmát.³³

Az irodalomtudományban először a fenomenológiai irányzatok határolják el világosan egymástól a művészi /az "esztétikai tárgy"/ "nyelve teleologikus és szemantikai aspektusát. Ezáltal hatalmas lépést tesznek a művészi gondolkodás, illetve a mindennapi és az elméleti gondolkodás törvényeinek végleges elkülönítése felé /Szezeman, Szmirnov, Spet/.³⁴

A szovjet poétikai iskolák próbálkozásai között sajátos utat képvisel Szkaftimov koncepciója. Szkaftimov a művészi gondolkodás aktusának meghatározásakor megkísérli integrálni a vizsgálódás pszichológiai és teleológiai eleveit. Ő is Vezselovszkij elképzeléseiből indul ki, amikor a műalkotást, mint egészt tekinti megfejtendő tudományos tárgynak. Ez a megközelítés feltételezi annak a felismerését, hogy a tudományos és a mindennapi nyelv gondolkodás-struktúrája eltérő a művészi gondolkodás nyelvének struktúrájától.³⁵

A poétika történetében ez volt az első kísérlet egy olyan kérdésfeltevéssre, amely a szerzőben nem a szónokot, nem a világ-, a nép- vagy az osztályszellem kifejezőjét, de nem is az alkotó egyéniség problémáját látja csupán. Arról van szó, hogy Szkaftimov újra előhossa a motivumot, mint a művészi gondolkodás rendszerének legkisebb egységét, azonban a motivum és a szűzsé bármiféle elvi különbségének feltételezése nélkül. Koncepciója szerint a fabula- vagy alakteremtésben a motivum ugyanolyan, teljes értékű gondolkodási fenomen, mint a szűzsé. A művészi gondolat mint egész /"teleológiaisága"/ úgy alakul ki, hogy a funkciójukban rokon és teleológiai vonatkozásukban eltérő motivumok oppozicionális párokat alkotnak az alakok és a történetek ábrázolásának szintjén / a pszichológiai szinten/, azaz megfeleléseket /ekvivalenciákat/ hoznak létre a hősök tetteinek és a szűzsés szituációknak a szemantikájában. Következésképpen a motivumok pszichológiai ellentétességét kiegyenliti, egyensúlyozza a szemantikai struktúra egysége, s ez lesz Szkaftimov felfogásában a művészi gondolkodás mint fenomen.³⁶

Potyebnja nyelvészeti poétikájának túlhaladása a költői nyelv tulajdonképpen poétikai funkcióinak vizsgálatára készíti a veszelovszkiji poétika eredményeire támaszkodó formalistákat, s szükségképpen ráirányítja a figyelmüket a költészet nyelvében konstrukciós szereppel bíró szó olyan szemantikai többletére, amely átalakítja vagy deformálja egyrészt a grammatikai értelemben vett mondat jelentését, másrészt a mondatban jelenlévő szó lexikális jelentését, miközben a súlypontot a szó alapjelentéséről a másodlagos összetevőkre, a formális, tárgyi részre helyezi át. Tinyanov olyan konstrukciós tényezők vizsgálata révén, mint a verssor egysége, feszessége, dinamizmusa, szukcessziv jellege, mélyíti el a költői nyelv poétikai funkciójára vonatkozó kérdések kutatását. A formalistáknak sikerült bebizonyítaniuk, hogy a szó eredeti értelmében vett kép, mint asszociatív jel konstrukciós jelentősége a költői gondolkodásban nem nagyobb, mint a többi, imént felsorolt tényező szerepe. Ők fel sem vetik Potyebnja elméletének alapkérdését, vajon lehetséges-e a művészi gondolkodás poétikáját illetően bármiféle költészetre vonatkozó nyelvfilozófia létrehozása.

Bahtyin munkái, melyek új lépést jelentenek a poétikai funkció Potyebnja-féle nyelvfilozófiájának meghaladásában, már a formalista iskola elméletének egészével számoltak. Bahtyin azonban megértette, hogy a formalisták inkább elkerülték, mintsem túlhaladták a nyelv és a szó potyebnjai koncepciójának filozófiai problémáit. Ugyanakkor az oroszországi művelődéstörténeti iskola /Pipin/ perspektívátlan-sága és zsákutcája, valamint a nyugati szellemtörténet ki-merülése arról győzi meg, hogy ha az irodalom tudománya visszakanyarodik Humboldt filozófiájához és Hegel esztétikájához, - megoldhatatlan kérdésekkel találja szemben magát.

Ilyen módszertani fenntartásokkal indulva - Bahtyin megismerkedik a fenomenológia és a kvantummechanika első eredményeivel, s azok ontologikus szemléletét beépíti saját "filozófiaellenes" nyelvfilozófiájába /retorika/, így

koncepciójának filozófiaellenes jellege a lingvisztikai és a gnoszeológiai elméletet veszi mindenestül célba.

Bahtyin a szót, megnyilatkozást a művészi gondolkodásban nyert szemantikai funkciójának megfelelően differenciálja, elkülönítve azokat a köznapi kommunikativ, az intencionált tárgyas /anyagszerű/, de a lingvisztikai funkciótól is. Elgondolásában a szó, mint az "esztétikai tárgy" formájának hordozója nem "eltávolítja" a megnyilatkozás tárgyát, hanem közel hozza, individualizálja, ideologizálja annak meghatározását.

Ilyen értelemben Bahtyin és Poszpelov koncepciója között vannak érintkezési pontok. Poszpelov a harmincas években már úgy fogja fel a művészi gondolkodást, mint az élet, az emberi lét társadalmi, morális és pszichológiai jellemzőinek ideológiai rendszerezését. Különbség a köztük "művészi anyag" intellektuális funkcióinak szűkebb vagy tágabb arányairól alkotott, elképzelésben mutatkozik. Poszpelov számára a toposzok is ideológiahordozók, nem kevésbé, mint Bahtyinnál a szó, a megnyilatkozás, a nyelv mint beszéd műfaji és stilisztikai jegyei.

Bahtyin az elsők között ért a szó művészetén nem ismeretelméleti értelemben "ideologikus gondolkodást": a "művészi" gondolkodás a nyelv anyagában /a szóban/ objektíválja az "esztétikai kommunikációt", s éppen ezért mintegy saját maga a tárgya, más jelrendszerektől, kommunikációs formáktól eltérően. Bahtyin a szó funkciójából kirekeszt minden asszociatív-denotatív mozzanatot, mivel a szó ilyenfajta viselkedése a mindennapos kommunikációra is jellemző. Félretolja az izolált szó vagy mondat /megnyilatkozás logikai funkcióját is, minthogy "az izolált szó halott", funkciótlan, de bármely megnyilatkozás eleve ideologikus kommunikáció, függetlenül a megnyilatkozás, az ideológiai közlés tárgyától. /Ilyen értelemben Bahtyin teljes egészében Simmel iskolájának a követője, ugyanúgy, mint a korabeli szociológusok és az esztétikai irányzatot képviselő művészet teoretikusok/. Bahtyin számára az anyag maga a nyelv, maga a szó, esztétikai-ideológiai funkciójá-

ban. Ezért minden funkció, amely a szót mint a művészi gondolkodás "konstruktív faktorok" jellemzi nála, az emberi beszédtevékenységhez kötődik.

A szó /beszéd/ beszédtevékenységbeli formateremtő, materiális képességének Bahtyin alárendeli a szó mindazon poétikai szintjeit, amelyeket a formalisták közvetlen poétikai, konstruktív funkciójukban vizsgáltak /a szókapcsolás intonativ mozzanata, tárgyi és hangzási elemek stb.³⁷/. Ez "az ábrázolt szóbeli aktivitás szemlélhetőségének" kialakítása révén valósul meg, azáltal, hogy a forma konstruktív rendező elve az alaki szólamokkal dialogizáló szerző lesz. A szó "poétikai funkciójának" ilyenfajta elképzelése arra készíti Bahtyint, hogy a továbbiakban már ne a "poétikai nyelv" közvetlen külső megjelenésében, a "kifogások" szintjén különböztessen meg "konstruktív tényezőket", hanem elhatárolja egymástól az irodalmi műalkotásban funkcionáló szót, mint jelet és a művészet más ágai - a zene, a festészet, az építészet, a szobrászat jelanyagát, azaz az irodalmi és a nem irodalmi mű jelhordozóját. Bahtyin szókonceptiójának jelentősége egyrészt ebben az elhatárolásban rejlik, másrészt abban, hogy az alkotó személyiség, a "szerző" "belülről szervezett aktivitásának" elmélete, a szerző beszédtevékenységbeli konstrukciós jelenlétének a lehetősége módot ad Bahtyinnak arra, hogy újrafogalmazza a szerző és a hős viszonyának kérdését.

Ez utóbbi differenciáció elvi jelentősége a szerző és a hős kompetenciájának különválasztásában van: míg a szerző ideológusként van jelen az egész, ilyenképpen szemantizált formával mint beszédtevékenységgel, addig az általa teremtett hős a szóval mint formával /dialógussal/ a kontextuson belül vesz részt. Így van ez legalábbis Dosztovjevskij úgynevezett "polifónikus regényében", amely a prózanyelv esztétikai normájaként értelmeződik Bahtyin regény- és prózafelfogásában.

A szó olyan anyagként történő felfogásával, amelyben a szerző és az olvasó ideológiai jelenlétének nyelvi aktivitása fejeződik ki, lekerülnek a napirendről a szó

dichotomiájára vonatkozó kérdések /a jelentés "külső" és "belső" formájának értelmében/ Potyebnya, Humboldt, Spet, Florenszkij és mások koncepciójában. A jelenlét aktivitásának /forma/ és a szó tartalmi ideológiaságának gondolata, "a kifejezés sika" és a "tartalom sika", a külső és a belső "jel" közötti átmeneti szféra /"ideologéma"/ megtalálása háttérbe szorítja a szó logikai és képi jelentésének dichotómiáját mint poétikai kérdést. A művészet formai és tartalmi anyagának e monista megközelítése Bahtyinál rokonságot mutat a szociológiai illetve művészettörténeti koncepciókkal, az előbbire jellemző társadalomtörténeti elméleti, illetve utóbbira jellemző történetfilozófiai töltettel. A szociológiai iskola képviselőinek társadalomtörténeti felfogásában a szó főképpen asszociatív, kulturális és ideológiai értékelő funkciójában jelenik meg. Nem maga a szó az anyag, hanem a társadalomtörténeti "socium", a társadalmi pszichológia, melyet a szó újrateremt s egyúttal ideologikusan értékel. A szó aktivitása ilyenképpen annak a "társadalmi ekvivalensnek" az ideológiai értékelésében rejlik, amely a művészi gondolkodás termékében, a műalkotásban születik újjá. Ha Bahtyin - Potyebnyából kiindulva - ideologizálja a szó mint nyelvi jelenség szemantikai szintjét, a szociológusok - szintén Potyebnyából kiindulva, de vele szemben - a szó képteremtő képességének szemantikai szintjét ideologizálják /a "belső formát", "képzetet"/, tehát szociologizálják a szó képességét és ideologizálják a szó logikaiságát. Innen a ketős örökség: egyrészt a hegeli esztétika és a történelmi materializmus, másrészt Veszelovszkij, amennyiben az általa megalkotott történeti poétika először vizsgálja azoknak az állandósult formáknak a történeti geneziséét, amelyekben a lét és az emberélet ontológiai formái transzformálódnak és rögződnek a művészi intencionalitás formáiban, a "konstruktív tényezőkben", "a nyelvi aktivitás formájában", vagy ahogy Veszelovszkij mondja a szűzségekben, motívumokban, pszichológiai paralelizmusokban és a művészi gondolkodás egyéb toposzformáiban.

A szónak és a művészet nyelvének ez a szociológiai koncepciója a hégeli elmélethez hasonlóan megőrzi a "formatartalom" dichotómiáját. A monizmus úgy áll helyre, hogy maximálisan közeledik egymáshoz a szó ideológiai értékelő képessége /szimbólum-szó/, valamint asszociatív felidéző képessége /asszociatív, tárgyiasság/, miáltal intencionálisan újratereget a társadalmi lét és az emberélet ontológiai momentumait /kép-szó/, melyek egyébként szemantikai értelemben ugyancsak ideologikusak /pszichológiaiság, osztálymeghatározottság, köznapi jelentés/.

A szociológiai és a formalista iskola terminológiájának összecsengései nyilván abból erednek, hogy mind a két Veszelszki-től veszi át ezt a terminológiát, funkcióját azonban más-másképpen értelmezi. Ezzel magyarázható a szociológusok erős érdeklődése a stílus problémája, a műfaji gondolkodás történetében és a művészet történetében, egy-egy író életművében; az egyes irodalmi művekben jelenlevő ideológiai és szociális mozzanat kölcsönös viszonya iránt. Am, bármily szűken értelmezték is a szociológusok a művészetben belül az ontológiai alapelveket, a szó anyagi jelentésének megőrzése révén /"tárgyi" jel- és szó-jel elemek"/, pontosabb terminológiákban ábrázolt- és ábrázolt szó/, a képnek a megnyilatkozás elsődleges jelentéseként való felfogásával annál inkább helyreállították a művészi gondolkodás ontológiai elvének monizmusát³⁸; az ábrázoló szó szintjén /"pszichológiai" és "logikai" igazság³⁹/ világosan szétválasztották a szerzőt és a hősöket /habár a szerzőt gyakran összekeverték a mindenkor elbeszélővel/. A kép szociológiai koncepciója - a logikai és a pszichológiai igazság különválasztásának és szembeállításának elméletisége és történelmietlensége ellenére -, magában hordott egy igen perspektivikus mozzanatot: a művészi gondolkodásnak a maga ontológiai formáiban /műalkotás, stílus, műfaj, világnézet, alkotói pálya stb./ megnyilvánuló egységét tételezték és kutatták/, amelyet aztán az "alkotói módszer"⁴⁰ rappista - "az író világszemléletéből eredően" - koncepciója rombolt szét. A rappisták a műalkotást

és az író életművét, /az iskolákat, irányzatokat stb./ ellentmondásosnak fogták fel, ahol az egyik oldalon a "világszemlélet", a másikon az "életmű" /realizmus-anti-realizmus"/ állt. A szociológusok és a rappisták keverését módszertanilag semmi sem indokolja: hogy ez gyakran megtörténik, annak valószínűleg az az oka, hogy az utóbbiak, megszüntetvén a szociológusok monizmusát, megőrzik teljes terminológiarendszerüket.

A történetfilozófiai felfogás lényegében sem nem állítja félre Humboldt és Potyebnya koncepciójának dichotómiáját, sem nem a nyelvfilozófia szempontjából közelíti meg a művészetet, hanem a filozófia-történet aspektusából. Ez a koncepció ilyen módon mellőzi a művészi gondolkodás poétikájának és ontológiájának problémáját a szó, a műalkotás, az életmű, a stílus szintjén, és a történetfilozófiai műfajelmélet régióinak legmagasabb szintjén veti fel újra. Ismét előtérbe kerül így a művészet ismeretelméleti megközelítése, mint ahogy Hegelnél, Humboldtnál és Potyebnyánál történt, a kutatás tárgya azonban a művészi és a filozófiai gondolkodás megismerő tevékenységének identitása, hasonlósága és egysége lesz. Ilyenformán a szubjektum és objektum dichotómia hegeli, vagy a szó logikai és szemléltető képessége, - mint Humboldti és Potyebnyai - koncepciója feloldódik a gondolkodásban jelenlevő szimbolikus és képalkotó alapelv gnoszeológiaiilag egységes megismerő értékének monizmusában.

A monizmus tehát nem lingvisztikai, nem pszichológiai, hanem megint csak esztétikai szempontból áll helyre, az esztétika történetének, s a megismerés ismeretelméleti kérdéseivel való viszonyának aspektusában. A művészet problémájához az esztétika /elsősorban az esztétikai elméletek/ és a filozófia története felől - nem pedig az egyes művészeti ágak, közöttük az irodalom elméletének és történetének szemszögéből, s nem is a retorika vagy a poétika, a művészi gondolkodás fenomenológiai, pszichológiai vagy szociológiai nézőpontjából - közelítve, a történetfilozófiai

koncepció képviselői a műalkotásról mint a megismerés formájáról - nem pedig mint a nyelvben megtestesülő aktivitásnak /fenomenológia/ vagy mint a történelmileg és társadalmilag adott lét- és létformák intencionális újra-teremtésének és értékelésének a formájáról beszélnek.

Egyrészt a művészet általános elméletének igénye, másrészt az emberi /közösségi vagy egyéni/ tapasztalat rendszerezésének szintjére redukált művészetfelfogással szembeni módszertani elégedetlenség, teremtett előfeltételt az esztétikai kultúra e filozófiájának a kidolgozásához.⁴¹

Itt azonban megszakad a művészi gondolkodás tulajdonképpen poétikai problémáinak vizsgálata. Lukácsnál így a műfaj fogalma nem oldódik fel sem a "beszéd-műfajok" és stilisztikai szólamok /Bahtyin/ fogalmában és nem is esik egybe a "szűzsé kompozíciós fogásaival" /formalisták/. A műfaj nála: a történelmileg adott lét és létformák ontológiai lényegének "nyelve", az ontológiai anyagnak egy intencionális struktúrán - a műalkotás /állatmese. novella, tragédia, regény/ egységes struktúráján mint voltaképpen művészi gondolkodás aktusán - belül való jelenléte, - ti. " egyén és világ", "szubjektum és objektum" visszatükrözött kontextusában. Az elbeszélői és a drámai forma mint a művészi alakítás invariáns formái közötti határ kritériumainak kérdése ugyancsak ontológiai alapon dől el. Ti. élettények egyik vagy másik fajtájának túlsúlya /konfliktusosság vagy életszeletek mint szűzséteremtő tényezők/ határozza meg a műfaji és poétikai formák /dráma vagy regény/ kiválasztását. Ezekben - a lét és létformákban rejlik Lukács történetfilozófiai felfogása szerint a műfajformák szemantikája.

De mivel a műfajforma ilyenfajta történetfilozófiai absztrakciója elszakad az alkotói gondolkodás ugyancsak történetfilozófiai problémájától, a műfajformák /dráma, regény/ poétikája pedig elméletileg nem különbözik a tipizációs formák /dramatizálás, elbeszélés/ poétikájától, továbbá a műfajfejlődés értelmezése nem történelmi, hanem filozófiai, axiológiai alapon a prózai és költői formák /eposz és regény/, illetve a műfajformák /eposz, tragé-

dia, regény/⁴² történeti nézőpontból kerülnek hierarchiába egymással. A művészi gondolkodás poétikai formáinak és műfajainak ontológiai megalapozása noha nyer az irodalom mozgásának /az irodalmi folyamatnak/ történetfilozófiai megalapozására való törekvésében, a régi és újabb korok műfajainak szembeállítására vonatkozásában axiológiai egyoldalúsággal küzd, mind Veszelovszkij, mind Poszpelov történetfilozófiai /stadiális/ koncepciójához képest, akiknél a műfajok és a poétikai formák a műnemek és műfajok aspektusából differenciálódnak történelmi értelemben, de megőrzik axiológiai ekvivalenciájukat a művészi gondolkodás szemiotikai és szemantikai formáinak értelmében.

A tulajdonképpeni poétika problémáihoz a tudomány az 1960-as években tér újra vissza a tartui iskola vezetője, J. M. Lotman munkásságában. A szovjet és az egyetemes kultúra fél évszázada az irodalmi művek mellett jelentős alkotásokat hozott más művészeti ágakban, többek között új formái születtek a művészetnek /film, az alkalmazott művészet új válfajai/. Mindamellelt a XX. század elméleti gondolkodásának jelentős erőfeszítései nem az esztétika rendszerbe foglalásának irányába, hanem a kultúra nyelvének és grammatikájának - azaz "poétikájának" - kidolgozása felé terelődnek, azonban az irodalmi mű Veszelovszkijtől és Propptól, Poszpelovtól és Bahtyintól eredő poétikájához képest azzal a különbséggel, hogy ez a poétikai orientáció már nem hagyhatja figyelmen kívül a strukturalizmus és a szemiotika eredményeit. Amellett a kultúrának ebben a szemiotikailag felfogott rendszerében mélyitenie kell az egyes művészeti ágakban alkotott művek kontextusára irányuló poétikai elemzés és poétikai rendszerezés alapelveit. Ez a poétikai problémák felé vezet Lotmant, arra a módszertani feltevésre, hogy az irodalmi művet és más művészeti ágak alkotásait - a társadalom- és a természettudományok modellalkotásának analógiájára - egy specifikus gondolkodási struktúra modelljeként fog fel, amely

különbözik az elsődleges nyelvi modelltől. Bebizonyosodott, hogy a másodlagos modelláló rendszer, azaz a különféle művészetek egy-egy mű alkotásának textusa /szövege/, a kommunikációs rendszerekhez /elsődleges modell/ képest ezen az elvontabb szinten is megőrzi a művészi gondolkodás általános ismertető jegyeit. A művészi gondolkodás poétikai megközelítésének módszertani továbbvitele Lotman koncepciójában megalapozza a modell megszakíthatatlanságának /ami részben közelíti az irodalmi mű Ingardennél kidolgozott fenomenológiai felfogásához/, és "visszafordíthatóságának" gondolatát /t.i. a szövegen belüli sorba mint a modell jeleinek forrásába/; a modell eszerint olyan jel, amely meghatározott viszonyban áll ezzel a szövegen kívüli sorral /a valóság struktúrája az alkotói tudat struktúrája/.⁴³

A modellen belül Lotman diszkrét és nem diszkrét szinteket és jelsorokat állapít meg, amelyek állandóan helyet cserélnek e sorok korrelatív viszonyától függően. Azonban Lotman elképzelése szerint a szövegen belüli sorok szemiotikai rendszere /mint ahogy egyébként a szövegen kívülieké: a nyelv, az elméleti, művészi gondolkodás, a valóság is/ hierarchikus felépítést mutat. A lotmani koncepció tehát dualisztikus marad a szó pozitív értelmében: a poétikailag állandó szintek megőrzésével /narráció, szűzség, kompozíció, alak, szituáció stb./ a szemiotikailag vett szövegszintek további differenciáció alapját képezik. Ennek megfelelően a "szöveg" és "nem szöveg" ilyenfajta korrelativitása Lotman elképzelésében /modelljében/ összetalálkozik a hierarchikus felépítéssel, aminek következtében új jelek születnek a szemantika szintjén, például a szöveg tér-idős modellba rendezettségének viszonylatában /"a szöveg nézőpontjára"/.⁴⁴

Ez a felfogás a poétika számára nemcsak annyi vonatkozásban érdekes, hogy Lotman két teljesen különböző fogalomrendszer segítségével közelíti meg a művészi kontextust, hanem abban is, hogy éppen ezáltal válik lehetővé a modellnek mint a gondolat mozgásának /"a kódok egymás-

utánisága", "a konstrukciós elvek váltakozása"/⁴⁵ a potenciálisan létező befogadások oldaláról történő leírása. E két aspektus egyesítése arra ösztönzi Lotmant, hogy felvesse a poétika legidőszzerűbb és megoldatlan kérdéseit: megvizsgálja a kontextus diszkrét és nem diszkrét soraiknak kölcsönös viszonyát ennek az egységnek /művész/ egyes momentumaiban /kód/, ahol összekapcsolódik a rendszer egy-egy sora és szintje.

Lotman ezáltal körülhatárolta a művészi kontextus alapvető problémáját általában is. A modell - amelyben ontológiai feltételelességként részt vesz valamennyi, változtatható egymásutániságban összekapcsolódó szint és réteg - a szöveg elrendezésének egyszerre egyköze és struktúrája, vagyis annak az anyagnak a nyelveként lép fel /itt az intencionáltság mozzanata: az anyag megteremti a maga nyelvét/, amely a befogadás során dinamizálódik; egy szóval mindannak, ami csupán az emberi tapasztalat "elsődleges" szisztematizációjának szintjén rendezett.

Ilyenképpen Lotman a kultúra modelljeinek diszkrétiségi fokát a modelláló rendszerek hierarchiájában tudja leírni - a nyelvtől a szövegen kívüli ontológiai struktúráig. Voltaképpen még nem sikerült végigvinnie a rendszerek hierarchikusságáról alkotott elképzelését, mivel a művészi gondolat mozgásában felismert diszkrét - nem diszkrét jelleg elvét mindeddig nem terjesztette ki az egymást követő művek sorának kontextusára /egyazon szerző, műfaj, irányzat, művészeti ág stb. modelljei/, hanem szövegen kívüli struktúrákat állít fel szövegteremtő modell gyanánt /elméleti modell, valóság stb./. ⁴⁶

Lotman számára azonban a modell végső soron kettős struktúra: hiszen a valóság és a szerzői tudat struktúralis azonosságának modellje. Ha a kész modell fenomenjéből, vagyis az irodalmi műből indulunk ki, akkor abban a művész gondolkodásának struktúrája és a diszkrét anyag struktúrája valóban egybeesik. Ez a teleológiai szint - egyrészt mint a két struktúra megegyezésének eredménye, másrészt mint olyan struktúra, amely a befogadóban egyszerre működ-

teti a szerző gondolkodásának struktúráját és saját tapasztalatának mint ontológiai sornak a struktúráját

- a művészi gondolkodás aktusa, amelyet az olvasó a befogadás folyamatában megismétel, mint kultúrateremtő aktust, ti. saját tapasztalata rendezésének /"a szerzői tudat struktúrája"/ és az olvasó által rendezett ontológiai anyagnak /"a valóság struktúrája"/ intencionális modellje. Fontos itt a poétika szempontjából, hogy a művészi gondolat aktusaként értelmezett modell megalkotása előtt ez a fajta struktúra láthatatlan maradt és nem jelent meg az aktivitás formájaként /műalkotás/ sem a szerzői tudatban, sem a valóságban.

A modell diszkrét és nem diszkrét sorainak váltakozását a szöveggel és a kontextussal való összefüggésükben vizsgáló leírás /vagyis a szemiotikai-struktúrális leírás/ nem kerülheti meg a gondolkodás formájának és szemantikájának leírását, annak tehát, "hogyan és mi" rendeződött és minek köszönhetően rendeződött úgy a tudatból is, a valóságból is, hogy azok "egybeeshettek", ezáltal pedig ellenőrizhették egymást, azaz a tudomány, a filozófia, a nyelv stb. modelljeihez képest úgyszólván abszolút világmodellt alkothattak /poétikai leírás/. Noha Lotman számol a "generatív poétika" /generatív grammatika/ eredményeivel, perspektivikusságát kétségbe vonja; s ebben igaz van, amennyiben az "előállító poétika" a generatív grammatika a nyelvészeti premisszákra támaszkodva tulajdonképpen kizárja annak a lehetőségét, hogy a művészi modellálás aktusát olyan specifikus gondolkodási aktivitásként fogjuk fel, amelyben a szerző nem rendezett tudata és a valóság nem vizsgált rendezettsége kölcsönösen rendezik egymást; az egyik rendezettsége rendeződik a másik modellje által - az alkotói, a modell megalkotásának, a befogadói - a műalkotás befogadásának során. Ha a modell "a kommunikáció aktusa", nem pedig a gondolkodásé, a struktúrálásé, hanem a nem rendezett rendezésének aktusa, akkor kizárja az esztétikai /poétikai/ momentumot, azzal együtt pedig a művészi

gondolkodás intellektuális /kultúrális/ kibontakozását, fejlődését - /a szerzőnél e rendszerek létrehozása során, az olvasónál pedig azok befogadásának folyamatában/.

Veszeloovszkijtól eltérően "két motívum összekapcsolását" még nem tekinti szűzsének; "... a cselekmény epizódjainak egymásutánisága /fabula/ és összekapcsolása /szűzsé/ - mondja Lotman - a művészi akarat /szabadság/ és nem a motiváció aktusának s nem is a technika automatikus érvényesülésének eredménye..."⁴⁶ A motívum és a szűzsé közé két újabb réteget posztulál; egyfelől a motívumokat, mint jelentéssel nem bíró egységek összekapcsolásaképpen /propri hagyomány!/ kapott külső szintagmák rétegét, másfelől belső /ti. a szintagmák/ elrendezésének rétegét. A motívumok és a szintagmák elrendezésének elve Lotman felfogásában rokon, másfelől rokon a szintagmákon belüli rendező elv és a szűzsé rendező elve is. Az első a beszéd, a második a nyelv analógiája szerint működik; az első /motívumok rétege/ alkotja a nem diszkrét, míg a második /a szintagmákon belüli rend/ a diszkrét sort. Am együttesen, mint textus - modelláló rendszer - az amorf, nem diszkrét valósághoz képest diszkrét sorként jelentkezik - annak nyelveként. Ennyiben Lotman a formalizmustól is lehatárolja magát /ti. a motívum és a fabula jelsorként való felfogásban/. Struktúrális szemiotikai koncepciójának taglalása azonban már egy másik kérdéskörbe tartozik; a Tartui és a moszkvai szemiotikai és struktúrális-szemiotikai iskolák hasonlóságainak és eltérésének kérdéskörébe s már nemcsak a poétikát érinti.

Jegyzetek:

- ¹ A. N. Veszeloovszkij: Isztoriczeszkaja poetika /Történeti poétika/. Leningrád, 1940.
- ² A. A. Potyebnya: Müszl i jazük /Gondolat és nyelv, Irodalomelméleti jegyzetek. Irodalomelméleti előadások. In: A. A. Potyebnya: Esztetika i poetika /Esztétika és poétika/. Moszkva 1976. Veszeloovszkij és Potyebnya, il-

letve tanítványaik munkájának részletesebb elemzését
lásd: Akademicseszkije skolü v russzkom literaturov-
egyenyii /Akadémiai iskolák és orosz irodalomtudomány-
ban/. Moszkva 1975. Az olvasó ugyanott megtalálhatja
számos más, nem poétikai jellegű /mitológiai, kultúr-
történeti, összehasonlító történeti, esztétikai és más/
orosz irodalomtudományi iskola monografikus bemutatását.

- ³ Veszeloovszkij. Id. mű. 71. o. L. még; Király, Kovács;
Poetika. Trudi russzkih i szovjetszkij poeticeszskih
skol. /Poétika. Az orosz és szovjet poétikai iskolák
munkái./ Budapest, 1982. 48. o.
- ⁴ V. B. Sklovszkij: Iszkussztvo, kak prijom /A művészet
mint eljárás/. "Szborniki po teorii poeticeszskogo jazüka",
1917. A formalista iskola monografikus feldolgozását lásd:
Nyirö Lajos: Az orosz formalista iskola. In: Irodalom-
tudomány, Budapest 1970. Uö.: Kutatások a 20-as évek
szovjet irodalomtudományában. Helikon, 1978/12., Uo.
részletes bibliográfia.
- ⁵ V. B. Sklovszkij: Tisztam Sendi /Tristam Shandy/. Pet-
rográd 1921., B. M. Eichenbaum: Kak szgyelana "Sinel"
Gogolja? /Hogyan készült Gogol "Köppönyegje"?/. Lásd a
kötetben. 1919.
- ⁶ B.V. Tomasevskij. Tyeorija lityeraturü. Poétika. /Iro-
dalomelmélet. Poétika./ Leningrád, 1925, 131-156.
- ⁷ V. J. Propp: Morfologija szkazki /A mese morfológiája/.
Leningrád, 1928.
- ⁸ J.N. Tinyanov: Problema sztihotvornovo jazika /A költői
nyelv problémája/. Leningrád 1924.
- ⁹ A.N. Veszeloovszkij: Poetika szjuzsetov /A cselekmény
poétikája/. In: Isztoriceszskaja poetika /Történeti poé-
tika. Veszeloovszkij munkáinak gyűjteményes kötete, 495. p.
- ¹⁰ Ugyanott, 495. p.
- ¹¹ Sz. Vigotszkij: Pszihologija iszkussztva /Művészetpszic-
hológia/. Moszkva, 1965. Lásd 7. fejezet.

- 12 Ugyanott lásd a Hamlet és az Anyegin rendkívül eredeti elemzését, a 8. és 9. fejezetben.
- 13 Ugyanott, 11. fejezet.
- 14 V.M. Zsirmunszkij: Zadacsi poetiki /A poétika feladatai/. Megtalálható a szerző Teorija literaturi. Poetika. Sztilisztika /Irodalomelmélet, Poétika. Stilisztika/ című könyvében. Leningrád, 1977. Ugyanott a szerző egy másik cikke: Voproszu o "formalnom metode" /A "formális módszer" kérdéséhez/. V.U. Vinogradov: K posztrozniju teorii poeticeszkogo jazüka /A költői nyelv elmélete/. In: Poetika. Leningrád, 1927.
- 15 V.V. Ivanov: Ocserki po isztorii szemiotiki v SZSZSZSZR. /Vázlatok a szovjet szemiotika történetéhez/. Moszkva, 1976.
- 16 Medvegyev: Formalnij metod v literaturovegyenii. Kriticeszkoe vegyeniye v szociologiceszkuju poetiku /A formális módszer az irodalomtudományban. Kritikai bevezetés a szociológiai poétikába/. Leningrád, 1928. M.M. Bahtyin: Problema szogyerzsanija, materiala i formi v szlovesznom hudozslesztvennom tvorcsesztve /A tartalom, az anyag és a forma az irodalmi alkotásban/. 1923. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /Az irodalom és az esztétika/ kérdései című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. V.N. Volosinov: Szlovo v zsiznyi i szlovo v poezii /A szó az életben és a költészetben/. Zvezda, 1926.
- 17 M.M. Bahtyin: Szlovo v romane /A szó a regényben/. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /Az irodalom és az esztétikai kérdései/ című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. Uő: Tipi prozaiceszkogo szlova /A prózai szó típusai/. Megtalálható Problemi poetiki Dosztojevszkogo /Dosztojevszkij poétikájának problémái/ című kötetében. Moszkva, 1963.
- 18 M.M. Bahtyin: Problema recsevüh zsanrov /1952-1953/. /A szóbeli műfajok problematikája/. Megtalálható a szerző

- Esztetika szlovesznovo tvorcsesztva /A nyelvi művészet esztétikája/ című kötetében. Moszkva, 1979.
- 19 M.M. Bahtyin: Formü vremenyi i hronotopa v romane /1937-1938/. /Az idő és a kronotoposz formái a regényben. 1937-38/. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /az irodalom és az esztetika kérdései/ című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. Lásd még: Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i reneszansza /F. Rabelais tevékenysége és a középkor és reneszánsz nemzeti kultúrája/. Moszkva, 1965.
- 20 Sz. Vigotszkij: Müslenie i recs /Gondolkodás és beszéd/. Moszkva, 1934.
- 21 Sz. Vigotszkij: Pszihologija iszkussztve /Művészetpszichológia/. 5. és 6. fejezet.
- 22 V.V. Vinogradov: Problema szkaza v sztilisztike /A szkaz problémája a stilisztikában/. "Poetika". Leningrád, 1926. Uő: Szjuzset i kompozicija poveszti Gogolja "Nosz" /Gogol Az orr című elbeszélésének cselekménye és kompozíciója/. "Hacsala" 1921. J.N. Tinyanov: Dosztoevszkij i Gogol. K teorii paroddi /Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez/. OPOJAZ, 1921. B.M. Eichenbaum: Illjuzija szkaza /A szkaz illuziója/. "Knizsnüj ugol", Petrográd 1918.
- 23 M.M. Bahtyin: Avtor i geroj v eszteticseeszkoj dejatelnoszti /A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben/. In: Esztetika szlovesznogo tvorcsesztva /A szóbeli alkotások esztétikája/. Lásd még: Szlovo u Dosztoevszkogo /A szó Dosztojevszkijnél/. In: Problemü poetikai Dosztoevszkogo /Dosztojevszkij poétikájának problémái/.
- 24 B.V. Tomasevszkij: Russzkoje sztyhoszlozszenyije /Orosz verstan/. Petrográd, 1923. Uő: Sztyihi ritm. Metodologicseszkiye zamecsanyija /Versek, ritmus. Módszertani megjegyzések/. "Poetika", Leningrád 1928; V.M. Zsirmunszkij: Rifma, jejo isztorija i teorija /A ritmustörténete és elmélete/. Leningrád, 1923. Lásd még verselméleti kö-

- tetét: Teorija sztiha /Verselmélet/, Leningrád, 1975;
J.N. Tinyanov: Prolema sztihotvornava jazika /A vers
nyelvezetének problémái/. Leningrád, 1924.
- 25 V.B. Szklóvszkij: Rajvjortivanyije szjuzseta /A cselek-
mény kibontása/. Petrográd, 1921. Lásd még: Szvjaz pri-
jomov szjuzsetoszlozsenyija sz obsimi prijomami sztilja
/A cselekményvezetési eljárások és a stilus általános
eljárásainak kapcsolata./ "Szborniki po teorii poeti-
cseszkava jazika", 4. kiadás, Petrográd, 1919./
- 26 O.M. Frejdenberg: Poetika szjuzseta i zsanra /A cselek-
mény és a műfaj poétikája/. Leningrád, 1927; V.J. Propp:
Morfologija szkazki /A mese morfológiája/. Leningrád,
1928.; Uő: Russzkij geroicseszkij eposz /Az orosz hősi
eposz/, Folklor i gyejsztvityelnosztj /Folklór és való-
ság/; G.N. Poszpelov: K metogyike isztoriko-literaturnava
isszledovanyija /Az irodalomtörténeti kutatások módszer-
tanához/. Megtalálható "Literaturovegyenyije" /Irodalom-
tudomány/ című kötetében, 1928. Uő: O szjuzsetye i szii-
tuacii /A cselekményről és a helyzetről/. "Dokladi i
coobscsenyija filologicseszkava fakulteta MGU", 1948. 7.,
33-39.
- 27 R. Ingarden: O dziele literackim. Badania z pogranicza
ontologii, teorii jezyka i filozofii literatury /Az iro-
dalmi műről. Tanulmányok az ontológia, a nyelvelmélet
és az irodalomfilozófia határterületéről. Varsó, 1960./
Magyarul: Az irodalmi műalkotás, 1977.
- 28 J. Mukařovsky: Zamernost a nezamernost v umeni /Szán-
dékolttság és szándékolatlanság a művészetben/, 1934.
- 29 O.M. Frejdenberg: Proiszhozsgyenyije narracii /A narrá-
ció eredete/. Megtalálható "Mif i literatura drevnosztjii"
/A mitosz és az ókori irodalom/ című gyűjteményes köte-
tében, Moszkva, 1978.
- 30 G.N. Poszpelov: K voproszu o poeticzeszkkih zsanrah /A
költői műfajok kérdéséhez/ "Dokladi i szoobscsenyija

filologicseszkava fakultota MGU", 5. 58-4. p. Bővebben lásd a szerző "Problemi isztoricseszkava razvityija literaturi" /Az irodalmi történeti fejlődésének problémái/ című könyvében, Moszkva, 1972. Uő: Lirika szregyi literaturnih zsanrov /A líra az irodalmi műfajok között/, Moszkva 1976. Tiplogija literaturnih rodov i zsanrov /Az irodalmi műfajok és műnemek tipológiája/. "Vesztnyik MGU, Szerija filologija", 1978, 4, 12-18. p.

- 31 M.M. Bahtyin: Eposz i roman /Az eposz és a regény/. Megtalálható "Voporszi literaturi i esztetyiki" /Az irodalom és az esztétika kérdései/ című kötetében, Moszkva, 1975.
- 32 Lásd erről: Kovács Árpád: Mihail Bahtyin prózafelfogásáról. A nyelvfilozófiai megközelítés határai. Studia Russica, Budapest, 1978. Uő: A regényelmélet módszertanához. Bahtyin, Lukács, Pospelov. Filológiai Közöny, 1977, 2/3. Uő angolul: On the methodology of novel-theory. Bakhtin, Lukács, Pospelov. Studia Slavica, 1980, 3/4.
- 33 V.F. Pereverzev, Tvorcsesztvo Dosztojevszkovo /Dosztojevszkij munkássága/, Moszkva, 1922.; P. Szakulin, Szociologicseszkij metod v lityeraturovegyenyiji /Szociológiai módszer az irodalomtudományban/, Moszkva, 1925.; P. Szakulin, Tyeorija lityeraturnih sztyilej /Az irodalmi stílusok elmélete/, Moszkva, 1-27.; V. Pereverzev, Voproszi marksziszttszkovo lityeraturovegyenyija /A marxista irodalomtudomány kérdései/. "Rodnoj jazik i lityeratura", 1928, I. "Lityeraturovegyenyije" /Irodalomtudomány/. Tanulmánykötet, szerk. V.F. Pereverzev. Moszkva, 1928. V. Fricse, Problemi iszkussztvovegyenyija /Művészetelméleti problémák/, Moszkva, Leningrád, 1930.
- 34 A.M. Jevlahov, Vvegyenyije v filozsofiju hudozszesztvennovo tvorcsesztva /Bevezetés a művészi alkotás filozófiájába/, Rosztov-na-Donu, 1917.; V.E. Szezeman, Esztetyicseszkaja ocenka v isztoriji iszkussztva /Esztétikai értékelés a művészet történetében/, "Miszl", 1922.; . A.A. Szmirnov,

- Putyi i zadacsi nauki o lityerature /Az irodalom tudományának útjai és feladatai/, "Lityerturnaja miszl", 1923, 2.; B. I. Jarho, Granyici naucsnovo lityeratureovegyenyija /A tudományos irodalomtörténet határai/, I. rész, "Iszkussztvo", 1925, 2; II. rész, "Iszkussztvo", 1927, I.; G. Spet, Esztetyicseszkiye fragmenti /Esztétikai töredékek/ I-III, Petrográd, 1922-1923.; G. Spet, Vnutrennyja forma szlova /A szó belső formája/, Moszkva, 1927.
- 35 A. P. Szkaftimov, K voproszu o szootnosenyiji tyeoretyicseszkoivo i isztoricicseszkoivo raszszmotrenyija v isztoriji lityeraturi /Az elméleti és a történeti szemlélet viszonya az irodalomtörténetben/, "Ucsonije zapiszki Szaratovszkovo goszdarsztvennoivo unyiverszityeta", I. kötet, 3. füzet, 1923.; Szkaftimov, Poetyika i genezisz bilin /A hősi énekek keletkezése és poétikája/. Vázlatok, Moszkva - Szaratov, 1924.
- 36 A.P. Szkaftimov, Tyematyicseszkaiva kompoziciiva romana "Igyiot" /A félkegyelmű című regény tematikai kompozíciója/, tanulmánygyűjtemény, szerk. N. L. Brodszkij. Leningrád, 1924. Ld. még a szerző tanulmánygyűjteményét: "Nravsztvennije iszkanyija russzkih piszatyielej" /Az orosz írók morális útkeresései/ [a cím nem Szkaftimovtól származik!], Moszkva, 1972.
- 37 M.M. Bahtyin, Problema szogyerzsanyija, matyeriála i formi v szlovesznom hudozsasztvennom iszkussztve /A tartalom, az anyag és a forma problémája a szó művészetében/, "Voproszi lityeraturi i esztetyiki", Moszkva, 1975. 62.; valamint: Problema tyeksztá v lingvisztyike, filologiji i drugih gumanyitarnih naukah. Opit filiszofszkovo analiza. /A szöveg kérdése a nyelvtudományban, a filológiában és más humán tudományokban. Kísérlet filozófiai elemzésre./, "Esztetyika szlovesznovo tvorciasztva" /A szó művészetének esztétikája/ c. tanulmánykötet, Moszkva, 1979.
- 38 V. F. Pereverzev, Nyeobhogyimije predposzilki marksziszt-szkovo lityeratureovegyenyija /Nélkülözhetetlen premisszák

- a marxista irodalomelmélethez/, "Lityeraturovegyenije", 1928, 14-15, 17.
- 39 V.F. Pereverzev, Tvorcsestv Dosztojevszkovo /Dosztojevszkij munkássága/. Harmadik kiadás, Moszkva - Leningrád, 1928, XVII. fejezet, 196-211.
- 40 A rappista kritika nem tett különbséget a "világsszemlélet" és a "módszer" fogalma és fenomenje között. Vö.: I. A. Vinogradov, Problema hudozsesztvennovo metoda /A művészi módszer problémája/, "RAPP", 1931, 3.
- 41 M. A. Lifsic, Voproszi iszkussztva i filozszofigi /A művészet és a filozófia kérdései/, Moszkva, 1935. Lukács Gy., A realizmus történetéhez, Moszkva, 1939.
- 42 Lukács Gy., Roman kak burzsosnaja epopeja. /A regény mint polgári eposz/. "Lityeraturnaja enciklopedyija", 9. kötet, 795-831; Isztoricseszkij roman i isztoricseszkaja drama. /Történelmi regény és történelmi dráma/, "Lityeraturnij krityik", 1937/12.
- 43 J.M. Lotman, Lekcii po sztrukturalnoj poetyike, I. "Trudi po znakovim szisztjeman" I. /Előadások a strukturális poétikáról, I. "Tanulmányok a jelrendszerekről" I./, Tartu, 1964.
- 44 J.M. Lotman, Sztruktura hudozsesztvennovo tyeksztja /A művészi szöveg szerkezete/, Moszkva, 1970.
- 45 J.M. Lotman, Analiz poetyicseszkovo tyeksztja /A költői szöveg elemzése/. Elsősorban a Szöveg és rendszer c. fejezet, 119-126. Leningrád, 1972.
- 46 J.M. Lotman, id. mű.; 101. o.
- 47 Király Gy., K tyipologii romanicseszkovo műslenyija v rosszkoj lityerature XIX. v., /A XXIX. századi orosz irodalom regényi gondolkodásának tipológiájáról/, Studia Slavica, XIX. 1973, 89-135; K szootnosenyiju dramaticsieszki i poveszvovatyelnih nacsal v Presztuplenyii nakazanyii Dosztojevszkovo. /A drámai és az elbeszélői

elv viszonya Dosztojevszkiji Bűn és bűnhődés c. regényében/, Acta Litteraria, 1ű, 1971, Russica I, 1978. . Kovács Á., 223-239; Az epikai műfajok jel- és jelentésviszonya, Studia Raszsirenyije planov diszkretnosztji v sztruktüre perszonazsa Dosztojevko. /A diszkrét szintek körének kiterjesztése Dosztojevszkij alakstruktúrájában/. Studia Russica II, 1979, 126-170.

Csúri Károly

VÁZLAT AZ ELBESZÉLÉS IRODALMI MAGYARÁZATÁHOZ

/Hernádi Gyula: Deszkkakolostor/

1. Módszertani keret

1.1. Szemantikai alapelvek

A világ, amelyben élünk, más is lehetne, más is lehetett volna, mint amilyen a valóságban. A hétköznapi életben éppúgy mint a tudományos kutatásban gyakran mérlegeljük, hogy mi történne, milyen következményekkel járna, milyen előnyöket vagy hátrányokat jelentene, ha a világ valóban más lenne, mint amilyen. A logikában az ilyen lehetséges, nem aktualizált helyzetek kijelentésekből épülnek fel, s vizsgálatukkal elsősorban a modális és filozófiai logikák foglalkoznak. A modális és filozófiai logikák szemantikájában mindazokat az állapotokat, melyek a jelenlegi illetve a mindenkori aktuális állapot helyett fennállhatnának, de nem állnak fenn, s mindazokat a módokat, ahogyan a világ lehetne, de nincs a kérdéses pillanatban, lehetséges világoknak nevezik.

Elég nyilvánvaló, hogy a lehetőségekkel való végtelen, de nem cél nélküli játék, a valós világ alternatíváinak szüntelen keresése az irodalmat, a művészetekkel együtt fokozott mértékben jellemzi. Ez a "fokozott mérték" pedig nem nagyságrendi, hanem minőségi eltérésre utal. Arra, hogy a művészi jelrendszerek az egyes alternatívákat rendszerezesebben és következetesebben építik fel, a lehetőségek lényegi, strukturális vonásait igyekeznek feltárni, s az érzékekre is ható módon, konstruált világok formájában közvetíteni. És valóban, gyakran tapasztaljuk, hogy minden különösebb tudományos háttér nélkül, csupán az intuícióra hagyatkozva szokás általában a művek, regények, elbeszélések stb. 'világáról' beszélni. Nyugodtan állithat-

juk tehát, egyelőre az említett fogalmakhoz hasonló metaforikus értelemben, hogy az irodalmi, pontosabban az irodalomként olvasott szövegek lehetséges világokat hoznak létre. (Olyan világokat, melyek létezése a nyelvhez kötött, s ennyiben csak lehetségesek, ugyanakkor azonban a nyelvi és a nyelv által rögzített, az adott világ felépítésében aktív szerepet játszó társadalmi-kultúrális kódok megismerhetők, s ennyiben a szóban forgó világok ténylegesen lehetségesek.) A szigorú nyelvi elemzés így szükségképpen kiindulópontja, de semmiképpen sem végcélja az irodalmi szövegmagyarázatnak. Egyrészt ugyanis a nyelvi sík bármely eleme és összefüggése előre nem látható, azaz előre nem kódolt módon befolyásolhatja a világ strukturálását. Másrészt viszont egy sajátosan irodalomtudományi közelítés tárgya nem a nyelv, hanem a nyelv- és világismeretünk alapján rekonstruált világ felépítése és felépítésének más lehetséges illetve aktuális világok felépítéséhez való viszonya.¹

A nyelv és a világ kapcsolata alapvető szemantikai kérdés. Ha meg tudjuk mondani, hogyan kapcsolódik egy nyelv a világhoz, akkor rendelkezünk az adott nyelv értelmezésével vagy interpretációjával.² A kapcsolódás megbízható leírása két lényeges szempont figyelembevételét kívánja meg. Tudnunk kell, hogy mit jelöl a nyelvi kifejezés a világban, és tudnunk kell, hogyan jelöli azt, amit jelöl. Az előbbi esetben a kifejezés terjedelméről vagy extenziójáról, az utóbbiban a kifejezés értelméről vagy intenziójáról szokás beszélni. A "mit" és "hogyan" igazságérték - elemzési kérdésként pontosítható: igaz vagy hamis értékek hozzárendelésével döntünk arról, hogy a számitásba vett lehetséges világok halmazán belül az egyes nyelvi kifejezéseknek mely világokban van, s melyekben nincs jelölete, azaz terjedelme. Az ilyen típusu szemantikák nézőpontjából egy nyelvi kifejezés /kognitív/ jelentését akkor értjük meg, ha el tudjuk képzelni, milyennek kellene lenni a világnak ahhoz, hogy a róla szóló nyelvi kifejezés igaz legyen.

Ez a közelítés irodalmi szempontból igen termékenynek fog bizonyulni. Egyrészt, szemben a klasszikus kétértékű logikák képviselőivel, nem kell megkérdőjeleznünk az igazságérték-elemzés használhatóságát irodalmi szövegek magyarázatában, s így az irodalom megismerésben betöltött szerepét sem kell kétségbe vonnunk.³ Másrészt, s ez legalább annyira lényeges, az irodalmi szövegek kijelentéseinek igazságértékét nem a valós világban általunk érvényesnek vélt igazságfeltételek alapján kell megítélnünk. Hiszen a kijelentéseket tételezzük egyedül adottnak, s nem a világot. Nem a kijelentéseket kell tehát a világhoz igazítanunk, hanem megfordítva, a kijelentésekhez alkotjuk meg azt a lehetséges világot, melyről a kijelentések igazak. Mivel a logikai lehetséges világokat is a róluk igaz kijelentések halmazával határozzák meg, úgy tűnik, a lehetséges világ fogalmát az irodalomtudományban sem kell szükségképpen metaforaként kezelnünk. Ebben a formájában azonban a lehetséges világ a logikában éppúgy mint az irodalomtudományban nem több, mint formális posztulátum. Hiányoznak azok a strukturális ismérvek, melyek segítségével a kérdéses lehetséges világok ténylegesen felépíthetők.

A jelentés korábbi definíciójában azt mondtuk, hogy egy olyan világot kell "elképzelnünk", melyről a kijelentés igaz. Fogalmazzunk most szigorúbban és helyettesítsük az "elképzelni" kifejezést egy pontosabb fogalommal. Eszerint egy nyelvi kifejezés jelentését akkor értjük meg, ha meg tudjuk fogalmazni azokat a feltételeket, melyeket a világnak ki kell elégítenie ahhoz, hogy a nyelvi kifejezés a világról igaz legyen. Minthogy a kijelentések igazságértékéről irodalmi szövegek esetében nem a valós világ, hanem a /magyarázat során/ hozzárendelt lehetséges világ felépítése dönt, célszerű a jelzett igazságfeltételeket a szóban forgó lehetséges világ felépítését meghatározó, azaz strukturáját generáló hipotetikus szabályszerűségekkél azonosítanunk.

A szövegek irodalmi szempontú olvasatának, hiszen ezt

a folyamatot próbáljuk a lehetséges világok szemantikájában kifejteni, eddig két fontosabb kritériumát tisztáztuk. (Egyrészt nem a szöveg kijelentéseit vezetjük vissza egy adott világra, rögzített referenciátartományra, hanem a kijelentésekhez alkotjuk meg a nekik megfelelő világot, lehetséges helyzetet. Másrészt, az előzőekből következően, a kijelentések igazságfeltételeit ugyancsak nem az adott, a szöveg világától függetlenül is létező valós világban keressük, hanem a szöveg lehetséges világát meghatározó szabályrendszerben. Mindez természetesen nem más, mint egy igen távoli múltra visszatekintő irodalomfelfogás explicit megfogalmazása: az irodalom fikció, pontosabban 'az irodalmi szempontú közelítés' azonos a 'fikcióként való olvasás' fogalmával. Hiányzik azonban még egy további fontos kritérium. Abból a tényből ugyanis, hogy a valós világot mint irodalmilag releváns magyarázó rendszert első lépésben figyelmen kívül hagyjuk, nemcsak az említett szemléletváltás következik. Az összemérés, az összehasonlítás, az alternatívák lehetőségének megszüntetésével ideiglenesen az igaz-hamis igazságértékek megkülönböztetésének alapját és értelmét is megszüntettük. Nem tehetünk mást, minthogy az irodalmi szöveg kijelentéseit az adott formában elfogadjuk, azaz igaznak tételezzük. Ezzel lényegében ismét visszakanyarodtunk ahhoz a korábbi problémához, hogy az igaz igazságérték állítása önmagában, igazságfeltételek hiányában, üres, a szövegmagyarázatban kevés segítséget nyújtó posztulátum. Láttuk azonban azt is, a hipotetikus szabályszerűségek mint igazságkritériumok, más terminológiával: strukturális ismérvek bevezetésével az igazságposztulátumok üressége, formális jellege megszüntethető. A zavart csupán az okozza, hogy mindeddig nem tettünk különbséget a szövegekhez rendelt szövegvilág és lehetséges világ között. A formálisan igaznak tételezett kijelentések, ami egyébként pontosan egybevág az olvasó intuitív eljárásával, csupán egy világ /= szövegvilág/ létezését, pontosabban a benne szereplő személyek, tárgyak, azok tulajdonságainak, kapcsolatainak

meglétét, fennállását állítják. A világot, a világ felépítését nem magyarázzák, vagyis a világot valójában nem világként, hanem rendezetlen, strukturálatlan tényállások halmazaként, de létező halmazaként mutatják fel. A magyarázat során hipotetikus szabályszerűségeket állítunk fel a tényállások rendezésére, koherens strukturájának kiépítésére. A posztulált igazságokat igyekszünk igazzá tenni, a szövegvilágot lehetséges világgá alakítjuk. Az igaz-hamis igazságértékek, a megfogalmazott szabályszerűségekre kivetítve, az így konstruált lehetséges világban visszanyerik eredeti értelmüket, az egyes szereplők részvilágainak megfelelően viszonylagossá, akár egymással ellentétessé válhatnak. Fontos, hogy ezt a folyamatot elméletileg is modellálni tudjuk, hiszen az olvasói intuición is bejárja ezt az utat. Első megközelítésben az olvasó nem kételkedik a szöveg kijelentéseinek igazságában, elfogadja azokat az adott formában, később azonban, a mű világán belül ismét csak különbséget tesz az általa igaznak vagy hamisnak tartott kijelentések között.

A hipotetikus szabályszerűségek, a szövegvilág és a lehetséges világ viszonya részleges analógiát mutat a formális tudományok elmélet és modell terminusainak értelmezésével. Az eltérés az indulópontban figyelhető meg. A formális tudományok deduktív jellegével szemben az irodalomtudományt empirikus hipotézisnek tekintjük. Így a magyarázó elméletet, a hipotetikus szabályrendszert célszerű a szövegvilág, a vizsgált tárgyterületet jelentő empirikus adatok alapján felállítani. A felállított hipotetikus szabályrendszert mint elméletet értelmező modell, vagyis a szabályszerűségeknek, a koherencia strukturális ismérveinek megfelelően átrendezett szövegvilág, az irodalmi mű lehetséges világa.

A szövegmagyarázat rendszeres leírásakor eltekinthetünk az elmélet megfogalmazásáig vezető út bemutatásától. Először felállítjuk az általunk érvényesnek vélt /szemantikai/ szabályszerűségeket, majd megvizsgáljuk, hogy az empirikus

elemzés alátámasztja vagy cáfolja inkább kiindulási feltevéseinket. Végül, amennyiben szükséges, jelezzük, hogy mely szabály-hipotéziseket kell elvetnünk vagy módosítanunk illetve milyen új kiegészítő szabályszerűségek felállítása szükséges.

1.2. Elbeszélés-elméleti alapelvek

A továbbiakban leszűkítjük vizsgálódásaink körét. Olyan irodalmi lehetséges világokkal foglalkozunk csupán, melyek felépítésében az 'események' kitüntetett szerepet játszanak.

Pontosabban a már vázolt elméleti keretben fogalmazhatunk. A szöveghez rendelt, 'eseményekként', 'eseménysorokként' értelmezett tényállások képezik a vizsgált tárgyterületet /=szövegvilág/. Az 'eseményeket', 'eseménysorokat' rendező, azaz magyarázó hipotetikus szabályszerűségeket elméletnek /=cselekmény illetve cselekménystruktúra/ nevezzük. Az elmélet alapján magyarázott tárgyterület, vagyis a cselekmény 'utasításainak' megfelelően átrendezett szövegvilág a modellt, a mű lehetséges világát /=elbeszélés-világ illetve narratív világ/ alkotja.

A tárgyterület részletezésétől itt eltekintünk, elsősorban a cselekmény és az elbeszélés-világ-szerkezetének fontosabb jellemzőit mutatjuk be. Főként azokat az összetevőket, melyek a Hernádi-elbeszélés leírásához és magyarázatához szükségesek.

1.2.1. A cselekménystruktúra

A cselekmény egy vagy több, különböző módon összekapcsolt 'történetből' áll. A történetet két 'cselekmény-állapot' közötti 'változás-relációként' határozhatjuk meg. A 'cselekmény-állapot' konstruált 'komplex tényállás', mely 'attributumokkal' jellemzett 'figurákból' épül fel. A változást vagy transzformációt úgy észlelhetjük/mérhetjük, hogy a kezdő- és vég-állapotban megadjuk a figurák számát, valamint kijelöljük az/oka/t a 'kitüntetett attributumo/ka/t', mely/ek/nek átalakulása a végállapotot előidézi.

Az elvont változás-reláció csak végeredményt, s nem

folyamatot jelöl abban az értelemben, hogy a vég-állapot nem feltétlenül egyenesirányú átalakulás következménye. Sokkal inkább különböző, a vég-állapottal nem egyszer éppen ellentétes irányú alternatívák összegzéséről van szó. Az alternatívákat az egyes figurák esetében konkrétan azok 'vagy-, álom-, képzeleti világai' stb. fejezik ki. A változás lényeges jellemzője az, hogy 'időben' játszódik le, illetve, hogy a kezdő- és vég-állapot 'kauzális' kapcsolatban áll egymással. A kauzalitás természetesen a mindenkor cselekményben érvényes ok-okozati összefüggésre vonatkozik, s lehet, de nincs feltétlenül köze a valós világban fennálló kauzalitáshoz. Vagyis az okozatiság lényegében nem más, mint a szövegvilághoz rendelt, a szövegvilág felépítésének koherenciáját biztosító magyarázó rendszer.

Mivel a cselekmény egyik kritériumaként a változás a figurák kitüntetett attribútumait érinti, a változást közvetlenül vagy közvetve maguk a figurák hozzák vagy hozhatják létre. Ilyen értelemben a cselekménystruktúrát sokan 'cselekvésstruktúrának' tekintik, hiszen a figurák szándékosan előidézik vagy megakadályozzák a világ adott állapotának /= kezdő-állapot/ megváltozását /= vég-állapot/.

A különböző figurák, eltérő attribútumaik mellett, megegyező, 'ekvivalens' attribútumokkal is rendelkezhetnek a cselekménystruktúrán belül. Ilyenkor, amennyiben az ekvivalenciát a cselekménystruktúra szabályszerűségei írják elő, a figurák 'motivum-kapcsolatáról' beszélünk. Hasonló viszony nemcsak egyetlen cselekmény különböző figurái, hanem különböző cselekmények figurái között is fennállhat. Ha a különböző cselekmények figurái között kimutatható ekvivalencia összeegyeztethető a vizsgált cselekmény szabályszerűségeivel, akkor a kérdéses cselekményfigurák 'embléma-kapcsolatáról' beszélünk.⁵

A figurák különböző funkciókat tölthetnek be a cselekményben, az elemzendő elbeszélés szempontjából elsősorban a 'konfliktus-' illetve a 'közvetítő-szerepkört' ellátó figurák a lényegesek. Ha adott két figura, melyek egy

meghatározott attributummal kapcsolódnak, illetve, kell, hogy kapcsolódjanak egymáshoz, s adott egy olyan harmadik oppozicionális figura, amely a kapcsolatot megszünteti, illetve nem engedi létrejönni, akkor az utóbbi figurát 'konfliktus-figurának' nevezzük. Ellenkező esetben, a kapcsolatot fenntartó, illetve megteremtő figurát 'közvetítő figura' elnevezéssel jelöljük. A Hernádi-elbeszélés egyik strukturális érdekessége, hogy a két szerepkört egy időben vagy rövid időeltérésekkel ugyanaz a figura tölti be. Emellett a kapcsolatot létrehozó figurák saját konfliktus-figurájuként is felléphetnek.

1.2.2. A cselekménystruktúra és az elbeszélés-világ

A kérdést itt csak röviden érintjük, mindössze néhány terminus világos megkülönböztetésére törekszünk. Megjegyezzük, hogy az elbeszélés- és szövegvilág elemei, alapkategóriái terminológiailag nem térnek el egymástól. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az elbeszélés-világban mint már magyarázott szövegvilágban ne alakíthatnánk ki szükség esetén akár egy új, a szövegvilágtól függetlené vált, a kérdéses narratív világ felépítését jobban kifejező alapkategória-rendszert. Jelen esetben azonban arról van szó, hogy magyarázó rendszer nélkül, milyen alapegységek felelnek meg az elbeszélés- illetve szövegvilágban a cselekménystruktúra felsorolt összetevőinek.

A cselekményt, illetve a cselekményt felépítő történeteket az elbeszélés-világ 'eseménysorai' képezik le. Maga az eseménysor kifejezés is nagyfokú általánosítás, hiszen magában foglalja a cselekvés-jelleget jobban hangsúlyozó 'cselekvéseket', 'tetteket', valamint mindazon 'állapotokat' is, melyeket a cselekvések, tettek, események megváltoztatnak vagy megőriznek. Egy-egy 'esemény' a cselekmény egy-egy tényállásának értelmezése, s mivel a tényállások figurákból és azok attribútumaiból épülnek fel, a figuráknak a 'szereplők', az attribútumoknak a szereplők 'tulajdonságai', 'kapcsolatai', 'cselekvései' stb. felelnek meg.

A cselekmény-állapotok komplex tényállásait tehát az

elbeszélés-világ komplex eseménysorai, az alternatívákat a szereplők 'vágyai', 'elképzelései', 'reményei', 'álmai' és ezzel kapcsolatos cselekvései interpretálják.

A cselekménystruktúra motivum- és embléma-kapcsolatait az elbeszélés-világban is hasonlóan, illetve 'motivikus' és 'emblematisz ismétlődésnek', 'motivumnak', illetve 'emblémának' fogjuk nevezni. Megemlítjük, hogy a motivum- és embléma-meghatározást az elemzés során némi egyszerűsítéssel használjuk. A jobb áttekinthetőség kedvéért mindössze három figurát vezetünk be a cselekménybe, így az ekvivalencia-kapcsolatot nem a figurák, hanem a figurákat értelmező szereplők között vizsgáljuk. A figurák kis száma miatt ugyanis egy figurának az elbeszélés-világban több szereplő is megfelel. Ilyenkor egymással motivikus kapcsolatban álló 'szereplő-variánsokról' fogunk beszélni.

2. Előzetes megjegyzések a cselekményről és az elbeszélés-világról

A vázolt elvi-módszertani keretet Hernádi Gyula "Desz-kakolostor" c. elbeszélésének elemzésében használjuk fel. Először csak a fontosabb jellemzőket soroljuk fel, s nem választjuk el szigorúan egymástól a cselekménystruktúra és az elbeszélés-világ tárgyalását sem. Célunk elsősorban az, hogy előkészítsük, érthetővé tegyük a cselekménystruktúra később megfogalmazandó hipotézis-rendszerét, valamint meggyőzővé tegyük a hipotézisrendszer felállítását követő tényleges szövegelemzést.

2.1. A történetek mint a cselekmény összetevői

A cselekmény három egymásba ágyazott történetre, pontosabban egy történetre és két történet-töredékre épül. Az egyszerűbb nyelvezet kedvéért az utóbbiakat is történeteknek fogjuk nevezni.

A történetek a cselekmény fontosabb időszakjainak felelnek meg. Eszerint a fenti sorrendben jelen-, közelmúlt- és régmúlt-történetről beszélünk. A régmúlt-történetet az elbeszélés-világban Menyko felidézett gyermekkorának eseményei képviselik, a közelmúlt-történetet pedig a deszka-

kolostori életet közvetlenül megelőző időszak, illetve a Szabóékhoz való meghívásig ott töltött néhány hónap értelmezi. Végül a jelen, az egyetlen teljes történet, azokat a napokat foglalja magában, melyek a meghívás és a deszkakolostor végleges elhagyása között telnek el.

Megfigyelhetjük, hogy az idősíkok változásával a tér is átalakul. Meghatározott rendben nyitott és zárt terek váltják egymást. A régmúlt- és közelmúlt-történet deszkaházon kívüli, a deszkakolostori életet megelőző szakaszának tere nyitott. A jelen-történet első részét, a mulatságot, a tér kinyílása, a második részt, Menykó betegségét, majd Szabóné iránt érzett, de be nem teljesedett szerelmét a tér bezárulása jellemzi. A jelent záró, jövőt sejtető pillanatban a tér ismét kitágul, a végtelenbe tart: " Futni kezd... Már madárkicsi az alakja. A föld mozdulatlanul, könnyen beissza." Úgy tűnik, a központi figura szemszögéből a történetek, az idő- és tér-struktúra alakulása, egymással való kapcsolata, értékhordozó mozzanatok. Az értékek közelebbi meghatározására később, a történetek hierarchiájára vonatkozó feltevések tárgyalásakor térünk vissza.

2.2. A történeteknek megfelelő szövegvilág-események

A szövegvilág és nem az elbeszélés-világ eseménysorairól beszélünk, mivel áttekintésünk a "Mi?" és nem a "Miért?" kérdésre válaszol. Ahhoz, hogy indokolhassuk a szövegvilág felépítését, felfedezzük szabályszerűségeit, s ilymódon egy lehetséges világgá alakíthassuk, tudnunk kell mindenek előtt, mi is ez a szövegvilág, milyen tényállások/események képezik összetevőit.

Jelen-történet: Szabó, a pályamunkások vezetője, egyik hétvégén esküvői mulatságba hívja Menykót, a cigányt, aki három hónapja dolgozik és él velük a deszkaházban. Menykó szívesen menne, de nincs az alkalomhoz illő ruhája. Szabó kérésére a többiek kisegítik, kölcsönadják a szükséges ruhát és cipőt. Így a délutáni vonattal már indulhatnak haza, Szabóékhoz. Az állomáson Szabóné várja őket, aki, különös módon, egy régen látott film főszereplőjére emlé-

kezteti Menykót. Másnap a lakodalomban Menykó fölszabaldultan, boldogan táncol, sok bort iszik, jókedve féktelen. Részegségében haza sem megy, kint alszik a kertben. Reggel már betegen ébred, tüdőgyulladással ágyba kerül, s este nem is mehet vissza Szabóval munkahelyére, a deszkaházba. Lázálmában Szabónét látja, egész lényét hatalmába keríti az érzéki vágyakozás. Amikor az asszonnyal a konyhában összetalálkozik, képtelen már ösztöneinek parancsolni. Magához öleli, megcsókolja Szabónét, aki nem utasítja vissza szenvedélyes közeledését. Szerelmük mégsem teljeseedik be, mert Menykó hirtelen lelkiismeretfurdalást érez Szabóval szemben. Elengedi az asszonyt, visszafut szobájába, majd "lassan", "fáradtan" az állomásra indul. A deszkaházban Szabó örömmel fogadja Menykó váratlanul gyors visszatérését. Ő azonban nem szól, csak visszaadja a kölcsönkapott ruhákat, magára veszi régi holmiját, s már indul is kifelé a házból. Egyszer még megfordul a "határ alatt", aztán futni kezd, s alakja hamarosan eltűnik a távolban.

Régmúlt-történet: Mielőtt Szabóékhoz indulnak, Menykónak többször is megjelenik emlékezetében egykori múltja, gyermekora. Az emlékek elsősorban apjához és saját énjéhez kapcsolódnak. Apját gyermekkorában "agyonverték a vásárban", azért, "mert nem tudta az éneket". Azóta nem szereti a hegedűt, apja "fekete sirására" emlékezteti. Cigányvolta saját életét is sokszor megkeserítette, számtalanszor megalázták, "állatként" bántak vele, "rohadt cigánynak" nevezték, csak a ház "küszöbéig" mehetett. Amikor egyszer még kis gyerekként a mocskolódásokért "széttörte... a fináncgyerek kezét", csndőrök "verték a talpát... és anyja ordított, mint Szűzmaria a kereszt alatt".

Közelmúlt-történet: Mielőtt Menykó a deszkaházba került, a nők jelentős, meghatározó szerepet játszottak életében. Sok ismerőse, szeretője volt, "szőke is..., vörös is, de leginkább fekete". A deszkaházban megváltozott eddigi élete, jól érezte magát, munkáját ügyesen végezte. Így társai megszerették, maguk közé fogadták. Új életéből csak

a nő hiányzott nagyon, egyedül álmaiban, vágyaiban, képzeletében éltek. Egyszer a reggeli öttizes vonat ablakában megpillantott egy lányt. Azóta sem tudja elfelejteni, de hiába várja vissza reggelente, sohasem jön el újra. Azt gondolta, hogy a lány "biztosan görög", a vonat "egészen letről, Görögországból vagy még lentebből, talán a tengerből" jön. Álmaiban a szerelem mellett a halál is megkísérti, apja szomorú sorsára emlékezik. Látja, amint fehéren, hátára kötött hegedűvel aláereszkedik a felhőből, s fut az út mellett a távolodó vonat után, melyben fia ül.

2.3. A történetek hierarchiája és értékkapcsolata

A három egymásba ágyazott történet jelentőségét tekintve nem egyenrangú. Formálisan ezt jelzi a régmúlt és a közelmúlt töredék jellege is. Szerepük alapvetően az, hogy kiegészítsék a jelen-történet két fő figurájának /némi pontatlansággal az elbeszélés-világban: Menykó és Szabó/ attribútumait:

/i/ A gyermekkor és a korábbi városi élet felidézése arra utal, hogy a Menykó-figura jelen-története semmiképpen sem véletlen események sora, hanem 'logikus' folytatása egész sorsának, cigánylétének. Külön hangsúlyt ad ennek a ténynek az apa újra és újra visszatérő emléke, tragikusan értelmetlen halála. Így lesz Menykó élete több, mint csupán egyetlen cigány élete, így válik alakja a cigánysors általános példázatává. Az elemzés során látni fogjuk, hogy a tényleges értelmezési tartomány ennél is tágabb, mert a Menykó-figura emblematikus attribútumokkal rendelkezik. Az emblémák a keletiséget, a tiszta érzelmek és ösztönök, a vad és féktelen szerelmi kultuszok, az archaikus-mitikus természeti egység ősi-pogány érték-világát asszociálják. Cigányvoltával ezt az értékszférát képviseli a Menykó-figura is, személyén át ezt a világot közvetíti a jelenhez.

/ii/ Különösen nyilvánvaló /i/ az ellen-figura fényében, melynek az elbeszélés-világában Szabó felel meg. Nem véletlen, hogy a Szabó-figurához, a "deszkekaloostor" világához a "fehér", a Menykó-figurához, s valamennyi múlt-

történetéhez a "fekete" szín kapcsolódik. Mint ahogy az sem véletlen, hogy a pályamunkások egyszerű deszkaháza az embléma-értékű "Desz kakolostor" nevet kapja az elbeszélés címében. A "fehér" "kolostor" a nyugati keresztény civilizáció jelképe lesz a Menykó-figura keleti pogány világával szemben, a "fekete" vadság, a tomboló szilajság ellenképeként. A zártság, a puritán életmód, a szabályozott kapcsolatok, a halk-csendes szeretet, a közösségben uralkodó, mindenki által követett és tiszteletben tartott erkölcsi normák a legfőbb jellemzői ennek a kolostori életmódnak.

A cselekmény tehát, az emblematiszus kapcsolatokon keresztül, a jelen-történettől a közel- és régmúlt-történeten át a mitológiák végtelen időtávolságát fogja át, s ezzel mintegy az időtlenség, az általános érvényűség szférájában oldódik fel.

A "mintegy" megszorítás mégis bizonyos határokat jelöl ki. Hiszen nem általában az emberiségről van szó, hanem két nagyobb kultúrkörrel csupán, s e kultúrkörök között örökérvényűnek tűnő, különböző formákban és mértékben nemzeteken, generációkon, egyéneken át ható, csak tompítható, de teljességében feloldhatatlannak bizonyuló értékellentétéről, vagy helyesebben: értékelterésről.

A "különböző forma" jelentheti egyik esetben a pogány és keresztény szemlélet közvetlen ütközését a fenti értelemben, de jelentheti a cigányok és magyarok szűkebb konfliktusát is.

A "különböző mérték" megszorítással arra utalunk, hogy egészen már Szabó és Menykó viszonya mint pl. Menykó apja és az őt megölő barbár 'fehér világ' egykori viszonya volt.

Előzetes összefoglalásként azt mondhatjuk, hogy az elbeszélés cselekménye lényegében egy időben végtelen múltra kiterjesztett, de csak töredékeken keresztül jelzett történet 'írása'. Pontosabban: a történet utolsó szakasza, megoldási kísérlete, pillanatnyi lezárása.

Az emblematiszus megfelelések értelmében a két központi figura két különböző, az elbeszélés problémakörét tekintve

ellentétes kultúra, a pogány keletiséggel rokonított cigányság és a /már/ nyugati keresztény civilizációhoz számító magyarság pozitív és negatív értékeinek képviselője. Viszonyukon keresztül közvetve a két említett kultúrkör kerül egymással sajátosan ellentmondásos kapcsolatba.

A motivikus megfelelések mint a cselekményben kitüntetett szerepet játszó ismétlések a figurák segítségével a két kultúrkör összekapcsolódásának különböző változatait, a szimbiózis, a harmonikus egyesülés és együttélés lehetőségének és lehetetlenségének különböző formáit és fokozatait hozzák létre.

Miközben arról beszéltünk, hogy a cselekményt egy mitológiába visszanyúló kultúrtörténet 'zárópillanatának' tekintjük, ismét hangsúlyoznunk kell, hogy még ez a pillanat is történet-mozaikokból, -töredékekből épül fel. A töredék-jelleget eddig a figurák attribútumainak kiegészítésével magyaráztuk. Belátható azonban, hogy a figurák ugyanezeket az attribútumokat egy időben folyamatos történetben is megkaphatnák, ezért tehát nem feltétlenül szükséges az időstruktúra megbontása. Lényegesebb a régmúlt-, közelmúlt- és jelen-történet beiktatása abból a szempontból, hogy az így létrejött időtávolságok lehetségessé és meggyőzővé teszik a 'fehér' és 'feket világ' attribútumainak jelentős átalakítását egyetlen cselekményen belül is. A hipotézisekben egyedül ezen az alapon állíthatjuk ellentmondásmentesen, hogy Szabó, a csendőrök, vagy éppen a Menykó apját megölő névtelenek egyazon, a 'fehér világot' reprezentáló figura szereplő-variánsai az elbeszélésben. S bár Menykó ellenében valamennyien egy közös kultúrkörhöz tartoznak, az is nyilvánvaló, hogy a közös kultúrkörön, a 'fehér világon' belül hasonló különbségek, ellentétek állnak fenn, mint a 'fehér' és fekete világ', a két eltérő kultúrkör között. Ennek felmutatására szolgálnak az időben elkülönülő történet-töredékek.

Utaltunk korábban a térstruktúra értékhordozó szerepére is. Első megközelítésre úgy tűnhet, hogy a nyitott tér a szerelem szabadságának, s így általában a szabadságnak,

a zárt tér viszont a szerelem korlátozottságának, általában a szabadság elvesztésének kifejezője. Egy ilyen értelmezés azonban túlságosan sematikus, leegyszerűsítő. Az elemzés során látni fogjuk, hogy a külső és belső tér értéke egyaránt ambivalens, az előzőben a szerelem pogány szabadsága, életöröme mellett ott kísért a szenvedés, a halál lehetősége, az utóbbiban a szerelem korlátozottságát, az élettelenséget némiképp ellensúlyozza a biztonság-tudat, a közösség szeretete.

3. Hipotézisek a cselekmény felépítéséről

A cselekményre vonatkozó általános megjegyzések után most hipotézisek formájában megfogalmazzuk a szövegvilágot magyarázó rendszer tényleges szabályszerűségeit. A felállítandó hipotézis-rendszer több szempontból is korlátozott. A magyarázatnak csupán egyetlen, jóllehet meghatározó összetevőjét emeljük ki: megmutatjuk, hogy az elbeszélés-világ valamennyi fontosabb eseménye visszavezethető a tárgyalt két kultúrkörre/értékrendre, illetve azok ellentétére vagy közeledésére mint elvont strukturáló elvre. Mindez önmagában természetesen nem meríti ki az elbeszélés-világ teljes gazdagságát, s azt sem jelenti, hogy a szabályszerűségeket ne lehetne vagy ne kellene jobban differenciálni. Ennek tudatában ugyan, de ennek ellenére megelégszünk itt egy globális jellemzéssel, mert úgy látjuk, hogy a rendszer bővítésének nincsenek elvi akadályai, továbbá, mert nem találunk pillanatnyilag más olyan elméletet, amely kielégítő magyarázatot tudna adni a szövegvilág több, számunkra döntő jelentőségű eseményére. Ezek közé soroljuk pl. Menyő és Szabóné szerelmének furcsa megszakitását, a mulatság bacchanália-jelenetét, Menyő és a természet különös összetartozását, Menyő távozását az őt szeretettel befogadó deszkaházból, az öttizes vonatban látott lány jelentőségét, Menyő apjának szerepét stb.

A hipotézisekben egyértelműségekre törekszünk, de nem formalizálunk. Csupán a rövidítés kedvéért vezetünk be néhány egyszerű szimbólumot, a figurák jelölésére. Az egyes

feltevésekhez $/H_1 \dots H_n/$ rövid előzetes kommentárokat fűzünk, ezekben jelezzük, hogy a kérdéses szabályszerűségek a szövegvilág mely területét magyarázzák. A részletes értelmezést majd a cselekményt modelláló elbeszélés-világ bemutatása tartalmazza. Végül hangsúlyozzuk, hogy a hipotéziseket valóban hipotéziseknek tekintjük, melyeket, ha az értelmezés következtében szükségessé válik, módosíthatjuk vagy újraindítjuk.

H_1 : A cselekmény alapvetően két figura $/F_a, F_b/$ kapcsolatára épül oly módon, hogy a figurák kitüntetett attribútumai két egymástól eltérő értékrendre utalnak.

Az elbeszélés-világban F_a figurának Menykó apja, a gyermek- és a felnőtt-Menykó, F_b figurának a Menykó apját agyonverő, a cigányokkal állatként bántó emberek, a csendőrök, a deszkaház lakói és Szabó felelnek meg.

A kitüntetett attribútumokat F_a és F_b 'szerelemmel' kapcsolatos tulajdonságai képezik le.

Az eltérő értékrendek részint a keletiség, cigányság, pogány életöröm, részint a nyugati keresztény civilizáció, a puritán szemlélet ellentétében jelentkeznek.

H_2 : A figurák kapcsolata az eltérő értékrendek összeegyeztethetőségére vonatkozik: képes-e F_a beilleszkedni F_b értékrendjébe és hajlandó-e F_b befogadni F_a -t úgy, hogy a beilleszkedés, illetve a befogadás következtében sem F_a , sem F_b eredeti értékrendje nem változik meg.

A hipotézis azt mondja ki, hogy Menykó átkerülése a fehér világba nem tetszőleges, hanem feltételekhez kötött. Egyrészt meg kell őriznie ősi világának vad, szilaj, ösztönökből táplálkozó szerelem-kultuszát az új szférában is, másrészt nem sértheti meg a deszkakolostor közösségének keresztény-erkölcsi normáit sem.

H_3 : A harmonikus értékkapcsolatok, illetve érték-konfliktusok, vagyis az összeegyeztethetőség és az össze-nem-egyeztethetőség alakulásának/fokozásának főbb szakaszait a cselekményt felépítő történetek képezik: a régmúlt a kölcsönös kizárást, a közelmúlt és a jelen első része a formális összeegyeztethetőséget, a jelen kiteljesedése és zárása pedig a pillanatnyi összeegyeztethetőség és a végleges kizárás közös mozzanatát reprezentálja.

Azt állítjuk tehát, hogy az értékrendek változásai nem tetszőleges eseményekben, hanem a történetek által strukturált, önálló egységeket alkotó eseménysorokban nyilvánulnak meg. Az értékek kizáró ellentétét a régmúltban Menykö apjának és a gyermek-Menykónak a sorsa példázza. A formális összeegyeztethetőség korszaka a deszkakolostori élet. Menykö is, a pályamunkások is feladják néhány korábbi, fekete, illetve fehér világokban természetes /nem kitüntetett/ tulajdonságukat, így Menykö képes beilleszkedni a deszkaház életrendjébe, a deszkaház lakói pedig megszeretik, maguk közé fogadják. A kiteljesedést Menykö és Szabóné születő szerelme, a végleges kizárást a szerelem megszakitása, Menykö távozásja jelenti.

H₄: A jelen-történet ambig módon strukturált a következő értelemben: a figurák motivikus, illetve emblematisz kapcsolatainak kiépítésével egyre fokozottabb mértékben, egy időben segíti és teszi lehetetlenné az értékrendek H₂ feltevéseinek megfelelő összeegyeztethetőségét.

Az elbeszélés-világban az érték-összeegyeztethetőség, egyes fokozatait többek között az alábbi események mutatják: Menykö beilleszkedése/befogadása a deszkaházba; Szabóékhoz indulva ellenáll a "kis fekete lány", a régi világ kisértésének; a mulatságban táncol Szabónéval, aki szerelmi ideáljának megtestesítőjévé válik; szerelme egy pillanatra csaknem beteljesedik, s ezzel vágy-világa megvalósul.

Hogy az érték-összeegyeztetés végső soron mégis lehetetlen, azt olyan események jelzik, melyek Menykót és a deszkaház lakóit egyre fokozottabb mértékben saját kultúrkörükhöz kapcsolják. Így miközben Menykö formálisan beilleszkedik a deszkaház rendjébe, mind jobban érzi, mind nehezebben tudja elviselni a szerelem hiányát. Mindvégig megőrzi természetéhez való tartozását is: "Nagyokat fürdik a tóban, és alszik, mint isten gyermekei"; "Letépi magáról az inget, vetődik föl a fára. Elnyújtózik az ágakon." stb. A körbenálló emberek mások mint ő, megunják nézni, elmennek. Szerelme "állati" és "vad", szemben Szabó csendes szeretetével.

H₅: A jelen-történetnek azt a strukturális pontját, amely egyidejűleg tartalmazza az értékrendek összeegyeztetésének végső lehetőségét és lehetetlenségét, a cselekmény fordulópontjának nevezzük.

A fordulópontot leképező eseménysorban két egymást kizáró motivum-kapcsolat találkozódik össze: egyrészt Szabóné szerelmében az eddig csak remélt vágy-világ hirtelen valósággá lesz, másrészt viszont tudatában van, hogy Szabó feleségeként Szabóné örökre a fehér világ része: "Balta vágja át az ember szerelmét. Szabó arca a balta..."

A fordulópont jól érzékelteti a konfliktus-helyzetet: akár megszerzi Menykó Szabóné szerelmét, akár nem, valamely világ normáit, értékrendjét megsérti. Vagy a keresztény erkölccsel ütközik össze, vagy saját pogány-szerelmi szabadságát, önnön lényegét áldozza fel.

H₆: A fordulóponton F_a és F_b nem közvetlenül, hanem egy F_c figura közbeiktatásával kerül szembe egymással; F_c, mivel mindkét értékrendet képviseli attribútumaival, kettős szerepkört tölt be, egyidőben közvetítő- és konfliktus-figura a cselekményben.

F_c egyik, de nem egyedüli interpretánsa az elbeszélés-világban Szabóné. Az ő fellépésének lényeges következménye az, hogy így elkerülhető Menykó és Szabó, a fekete és fehér világ közvetlen összeütközése, a konfliktus jelképes-gondolati síkra korlátozódik. Menykó megismétli ugyan apja sorsát, a fehér világ végső soron őt sem fogadja be, az apa tényleges halála azonban esetében a szerelem 'halálára', feladására mérséklődik.

H₇: A régmúlt-, a közelmúlt- és a fordulópontot megelőző jelentőtörténetben, a fordulóponthoz közeledve egyre csökkenő mértékben F_b dominál F_a fölött; a fordulópontban kiegyenlítődnek a viszonyok, majd azt követően F_a dominál F_b fölött.

Menykó meghatározó szerepe akkor kezdődik, amikor elengedi az asszonyt. Szabóné ugyanis nem utasítja vissza, Szabó is csak képzeletében jelenik meg. Így Menyko önerejéből emelkedik ösztönei, saját korábbi énje fölé. Bár ő az, aki dönthet, Szabó érdekét nézi, nem a magáét. Ilymódon domináns helyzete nem azonos értékű a fehér világ dominanciájával pl. a régmúlt-történetben.

H₈: A tetőpontot követő jelen-történetben megindul a két értékrend fokozatos szétválasztása: előbb F_a tényleges és formális összeegyeztethetősége szűnik meg F_b-vel, majd a két szféra véglegesen elkülönül egymástól.

A felsorolt fokozatokat jól érzékeltetik az alábbi eseménysorok: Menyko "elejti az asszony kezét", "fut vissza a szobába". Visszautazik a deszkaházba, ott sorban leveszi magáról a kölcsönkapott ruhadarabokat. Saját régi ruhájába öltözik, kimegy a házból, futva távozik, végül eltűnik a távolban.

4. Példák a szövegvilág magyarázatára

4.1 Figurák és szereplők

Korábbi feltevéseink értelmében azt mondhatjuk, hogy F_a -nak az un. fekete, F_b -nek pedig az un. fehér világ képviselői felelnek meg. F_c -t, mint szó volt róla, azok a szereplők értelmezik, akik hol segítik, hol gátolják is a két világ közeledését és kölcsönös befogadását.

Míg F_a és F_b interpretánsait már többször is felsoroltuk, F_c -vel kapcsolatban eddig csak Szabónét említettük. Később szövegpéldákkal szemléltetjük, hogy Szabóné az "öt-tizes" vonatban utazó lány motivikus variánsa, így tehát őt is F_c szövegvilág-értelemzőjének kell tekintenünk. Ugyanakkor létrejönnek olyan helyzetek is, melyekben Szabó és Menyő egyaránt az F_c feltételeként előírt közvetítő-, illetve konfliktus-szerepkörben cselekszik. Így amikor Szabó befogadja Menyőt a deszkaházba, meghívja a mulatságba, egyedül hagyja feleségével, illetve amikor szerelmük beteljesedését megakadályozva "arca nyesi Menyő szívét, mint a borotva", cselekvései nem F_b -t, hanem F_c -t interpretálják. Hasonlóképpen F_c -t és nem F_a -t értelmezi 'az' a Menyő sem, aki megpróbál beilleszkedni a deszkakolostor közösségébe, majd később visszautasítja Szabóné szerelmét, s végleg elhagyja a befogadó, oltalmat és szeretetet nyújtó deszkakolostor fehér világát.

A figurák és szereplők megkülönböztetése egy ismert elméleti tételből következik. Segítségével esetünkben is megmutatkozik a metanyelv és tárgynyelv, vagyis a cselekmény- és szövegvilág-nyelv szétválasztásának előnye. Azáltal ugyanis, hogy egy szereplőt, megfelelő kontextusfeltételek mellett, több figurához is rendelhetünk, illetve több szereplő egyetlen figurát is értelmezhet, áttekinthetőbbé tudjuk tenni a szövegvilág /a magyarázatot követően: az elbeszélés-világ/ felszíni gazdagságát, látzólag önkényes felépítését. Ez az áttekinthetőség azonban nem az összefüggések leszűkítését, egy bonyolult jelentés-világ szegényebbé tételét, hanem annak egyértelmű rendezését, magyarázatát jelenti. Egyben természetes vá-

laszt kapunk intuíciónkra is, arra, hogy egyes szereplők feltűnő szövegegyezések nélkül is egymás változataiként jelennek meg, másokat viszont nyilvánvalóbb felszíni kapcsolatok ellenére sem rokonítunk egymással.

Igy egymás változatai az 'öttizes vonaton látott lány' és 'Szabóné', jöllehet közös vonásaik látszólag jelentéktelenek, alig észlelhetők. Fordított a helyzet a 'kis fekete lány' és 'Szabóné' esetében, az egyezések ellenére is inkább ellentétes szereplőknek látjuk őket. Miért? Kielegítő választ, ha van egyáltalán, a vázolt elméleti keret szemszögéből adhatunk. Ennek értelmében az elbeszélés-világ különböző szereplői akkor tekinthetők egymás variánsainak, ha tulajdonságaik, kapcsolataik valamilyen módon 'részesednek' egy /és csakis egy/, általuk interpretált cselekmény-figura kitüntetett attributumából, illetve attributumaiból.

Minthogy az 'öttizes vonaton látott lány' és 'Szabóné' fenti értelemben vett motivum-kapcsolatával az elemzés során külön fejezetben foglalkozunk, most az elmondottak rövid szemléltetése érdekében csak a 'kis fekete lány' és 'Szabóné' viszonyát vázoljuk fel.

Bár az 'erotikum' olyan közös tulajdonság, mellyel a 'fekete lány' és 'Szabóné' egyaránt rendelkezik, mégsem válnak egymás motivikus változataivá az elbeszélés-világban. Ennek oka az, hogy cselekményszinten különböző, éppen kitüntetett attributumaikban eltérő figurákat értelmeznek. Tudjuk, hogy a cselekménystruktúra egészét tekintve a 'fehér' illetve a 'fekete' világhoz tartozás a döntő jellemző. Az 'erotikum' itt elsősorban az egyik vagy másik világba történő csábítás, befolyásolás eszköze. Ha figyelmen kívül hagyjuk Szabóné konfliktust is okozó lényét és viselkedését / = F_c -jellegét/, s ezt a 'kis fekete lánnyal' való összevetésben megtehetjük, akkor nyilvánvaló, hogy a 'kis fekete lány' F_a , Szabóné pedig F_b interpretánsa. Míg az előbbi erotikus lénye Menykót a 'fekete' világba igyekszik visszacsábítani, Szabóné erotikus lénye a 'fehér' világ felé közvetít.

Az F_a illetve F_b eltérő figurákhoz való tartozás, valamint az 'erotikum' közös tulajdonságának megléte azt eredményezi, hogy a 'kis fekete lány' és Szabóné egymásnak nem motivikus, hanem egyfajta ellen-variánsa.

Mindenképpen hangsúlyoznunk kell, hogy az 'erotikum' csak a 'fekete' és 'fehér' világ legáltalánosabb tematikus szintjéhez viszonyítva játszik némiképp alárendelt szerepet. Egyébként az elbeszélés-világ egyik legfőbb alakító principiuma, a felnőtt-Menykó cselekvéseinek mozgató rugója. Jelentőségét épp az ellenvariáns jelöléssel kívánjuk érzékeltetni, vagyis a szövegvilágban egymást nem is 'ismerő' 'kis fekete lányt' és Szabónét magyarázó rendszerünk segítségével 'összeismertetjük' egymással az elbeszélés-világban, virtuális ellenfelekké változtatjuk őket Menykó vonatkozásában.

Az elmondottak alátámasztására idézzük most magát a szöveget. Az első példa azt mutatja, amikor Menykó, uton a mulatságba, találkozik a 'kis fekete lánnyal'. A mulatság, Szabóék meghívása a deszkaházba történő költözés után az első jelentős lépés a 'fehér' világ felé. A lány megjelenése elbizonytalanítja Menykót, csaknem visszafordul a megkezdett útról:

"Mennek az úton. A falu előtt kis fekete lány megy el mellettük. Menykó a szemébe néz. A lány visszanéz. Most meg kellene állni, meg kellene fordulni, kecsesen tartani a szája szögletét:
- Csókolom, hova siet?
- Haza - ezt válaszolná biztosan.
Aztán elkanyarodnának jobbra vagy balra a füvek mellé, a dombhajlásra. Menykó tudja, hogyan van az olyankor. Szabó nagyokat lép, menni kell. Megbiccenti a fejét Szabó felé:
- Jó fara volt, mi?
- Jó.
- Meg kellett volna fogni.
- Van még időd.
- Majd ha lesz ruhám.
- Nem jó, ami van?
Nem szól rá semmit. Mennek."

Szabóné és a 'kis fekete lány' hasonlóságát és különbségét már a találkozás körülményei is jelzik. A lánnyal Menykó az állomáshoz vezető úton találkozik, Szabónéval a vonatról leszállva, az állomástól hazavezető úton ismerkedik

meg. Szabóné, még inkább mint a kis fekete lány, már a találkozás első pillanatában rabul ejti Menykót. Erotikus vonásai azonban, szemben a lánnyal, fokozatosan bontakoznak ki, hogy végül a be nem teljesült egyesülést, majd kényszerű szétválást eredményező utolsó közös jelenetben érik el hatásuk csúcspontját:

"Már akkora az asszony benne, már nem tudja elválasztani semmitől se. Benne van a haja szálában, a 'körme puha növényében, a homloka alatt, a homloka fölött. Megy ki a konyhába. A köd felfekszik az agyára, jól, kényelmesen..."

Megy mélyebbre, már a sziváben sincs más, már az ágyékában sincs más, csak szétszakító, kényszerítő, elengedhetetlen köd..."

Az asszony a kályhánál ül, a kis széken.

Fömláll. A melle fehérsége átsüt világoskék ruháján.

Itt van az arca. A szája is itt van. A szája befogadja.

Az asszony már nincs is a konyha kövén. Az asszony már itt van őbenne."

Az idézett szövegpéldák jól mutatják, hogy mennyire lényeges a cselekménystruktúra és a szövegvilág megkülönböztetése. Ilymódon lehet pontosan meghatározni az elbeszélés-világ szereplőinek viszonyát, így tudjuk intuitív megérzéseinket racionális formában kifejtteni és meggyőzővé tenni.

Csak érdekességként említjük meg a következő összefüggést. Ha Szabóné a 'kis fekete lány' ellen-variánsa, vajon nincs-e hasonló kapcsolat az 'öttizes vonatban látott lány' és a 'kis fekete lány' között? Erre mindennek előtt azért gondolhatunk, mert Szabónét a 'vonatban látott lány' motivikus megismétlésének tekintjük. Bár a két lány ellen-variáns viszonya nem szükségszerű, felfedezhetjük, hogy ténylegesen fennáll egy ilyen megfelelés közöttük. A kapcsolatot azonban esetükben nem az 'erotikum' közös tulajdonsága teremti meg, hanem a 'szemekkel' történő ismerkedés, az egymásra pillantással kifejezett vonzalom. A szó nélküli, természetes ösztönökre épülő szerelem Menyko ősi-pogány világának jellegzetessége. Az átható szemek, a tekintetek egybeolvadása, ez a csaknem-egyesülés ugyanakkor az 'erotikum' éteribb, szellemibb előfutára:

/1/ Menyko - az öttizes vonaton látott lány:

"Menyő... a középső... kocs ablakában látott egy lányt. Fehér, kötött kabát volt rajta... a szeme világoskék vonal... Ránézett a lány... Már el se hiszi, hogy látta a lányt. Csak megnyomta az álm, káprázott a szeme. De mégse lehetett álm. Ránézett, végighuzta rajta a világoskék tekintetét. Végighuzta, hiszen itt van a vonás az arcán... És őt, vajon őt látja-e még a lány. Rajta van-e még az arcán... a fekete, éles vonás, az ő szeme vonása..."

/ii/ Menyő - a kis fekete lány:

"Mennek az úton. A falu előtt kis fekete lány megy el mellettük. Menyő a szemébe néz. A lány visszanéz..."

/iii/ Menyő - Szabóné:

"Menyő nézi. Nem is köszön... - Jó estét - mondja és nézi az asszonyt. Nem tudja, miért nézi annyira, de fáj hátában a csont. Elfelejt mindent, csak nézi..."

A tekintetek találkozása a 'kis fekete lánynál' azonnal az érzéki kívánsba fordul, Szabónénál csak fokozatokon át jut el a testi gyönyör vágyáig. A 'vonaton látott lány' esetében a szemek egymáson rajzolt vonásai mindvégig megmaradnak a lelki szerelem kifejezői. Így a fehér/fekete világ, a testi/lelki szerelem, illetve a közvetlen/közvetített jegyek kombinációi azok, melyek az egyes szereplők motivikus, illetve ellen-variáns kapcsolatait meghatározzák. Ennek megfelelően az 'egymásra nézés' közös vonása a világok és a szerelem vonatkozásában egyaránt ellen-variánssá alakítja a 'vonatban látott lányt' és a 'kis fekete lányt'. Előző végig motivikus viszonyban van Szabónéval, jöllehet a későbbi testi/lelki szerelem különbözősége miatt a motivikus viszony magába olvasztja az ellen-variáns szerepkört is. Ez a magyarázata annak, hogy a 'vonatban látott lány' elsődlegesen F_c közvetítő figura, Szabóné pedig részben F_c közvetítő figura, részben F_c konfliktus-figura interpretánsa az elbeszélés-világban.

4.1.1 F_a figura értelmezése az elbeszélés-világban

A figurák és szereplők kapcsolatának elvi közelítése illetve a szemléltetésül választott rövid példaelemzés után most F_a -val, a cselekmény központi figurájával foglalkozunk részletesebben. Elsősorban azt vizsgáljuk, hogy az F_a -nak megfelelő szereplők mely tulajdonságai és vi-

szonyai teremtik meg kezdettől a beilleszkedés lehetőségét és lehetetlenségét.

F_a, azaz a 'fekete' világ elsőszámú képviselője az elbeszélés-világban Menykó. Régmúlt-történetét, némiképp leegyszerűsítve, a szenvedés állapotaként értelmezhetjük. Emblematikusan erre utal az a "fekete formáju, fényes, faragott" Jézus-kép, amely apjára emlékeztette egykor. Apjára, akit "agyonverték a vásárban", "mert nem tudta az éneket". A szenvedő Jézust, a Szűzanyát idézi, közönsegesebb, profanizált módon, anyja viselkedése is, aki úgy "ordított, mint Szűzmária a keresztt alatt", amikor fiát a csendőrök verték. Később Menykónak otthonról is mennie kell, de bárhol keres is menedéket, nem fogadják be, mert cigány. A cigányt pedig mocskolják, gyalázzák, "állatnak" tekintik mindenütt, "csak az ólban ülhet, a ház előtt, a vékony küszöbön". Így forr össze számára apja és saját sorsában örökre a cigánylét és a szenvedés, "Jézus szakállá" és apja "hegedűje", a cigányság ősi jelképe. Gyermekkora tehát életének reménytelen és kilátástalan korszaka, a szenvedés, a megalázottság és kiszolgáltatottság nyomoruságos állapota. Az az idő, amely még elzárja előle a lehetőséget arra, hogy 'fekete' sorsától megszabaduljon, s megpróbáljon átkerülni a könnyebbnek, rendezettebbnek tűnő 'fehér' világba.

A felnőttkor kezdete, a közelmúlt évei változást hoznak Menykó életébe. Sorsa, ha alapvetően nem is lesz más, kiegészül egy elementáris, egész lényét eltöltő érzéssel. Az érzéki szerelem öröme, a nők iránti szenvedélyes vágyakozás keríti hatalmába:

"Nőkre verte a pénzét mindig. Meg se tudja számolni a nőket. Szőke is volt, vörös is, de leginkább fekete. Sok fekete. Otthagytá őket a városban."

Egyszer azután a deszkaház kedvéért, a beilleszkedés, a felemelkedés reményéért elhagyja a várost, s vele a megvásárolt szerelmet, érzéki gyönyöröket is. A változás sikerrel kecsegtet, a deszkaház lakói megkedvelik Menykót, munkáját, erejét becsülik. Ő is alkalmazkodik környezeté-

hez, megfelel az új életforma elvárásainak. Ruhára, cipőre gyűjt, s úgy tervezi, ha pénze lesz, beköltözik a faluba. Korábbi terminológiánkkal fogalmazva: végleges és azonos jogu tagja lesz a 'fehér' világnak. Érti, hogy a többiek maguk közé fogadják, a régmúlt számkivetettség megszűnik, nyugalmat, védettséget talál a deszkaház közösségében. Az integrálódást talán Szabó gesztusa érzékelletti a leginkább szemléletesen: a valamikor "állatnak" tekintett, legfeljebb az "ólig" vagy a ház "küszöbéig" beengedett cigányt a munkavezető most "maga mellé vette az emeletes ágyra, egymás mellett alszanak".

A 'fehér' világhoz történő közeledés ellenére Menykö viselkedése, a múltból őrzött szokásai jelentősen különböznek is a "deszszakolostor" lakóinak életmódjától. Az eltérések, bárhogyan is jelenjenek meg, mindig az érzékiséggel, a szabad szerelemmel, a természet és természetesség ősi, korlátokat alig ismerő, nyitott világával kapcsolatosak. Minél inkább befogadják Menykót a kolostorlakók csendes, szeretetet nyújtó, de zárt, élettelen és szerelemnélküli világukba, annál erőteljesebben bontakoznak ki elfojtott, korábban szabadon, természetesen megnyilvánuló ösztönei.

A fokozódó ellentét főként azokban a tulajdonságokban mutatkozik meg, melyek Menykót, a "deszszakolostor" természettől elzárt, civilizált, szabályozott életközösségével szemben, a természethez kötik. Így 'természeti' vonásaihoz tartozik 'bivalyereje', 'hegylejtőkhöz hasonló széles fekete melle', 'tüzes, állati, vad' szerelme, s 'furcsa, bátoratlan járása' az új ruhában. Uton az állomás felé "füvek kapaszkodnak" belé, "ágak" érintik meg kabátját. Pénzét ennivalóra költi, "nagyokat fürdik a tóban, és alszik, mint isten gyermekei". Szabóék csendes szerelmét is a természet mozgásaként érzékeli, ölelésük a "gyönyörűség ágainak suhogásához" hasonlatos. Kint a kertben 'egymásra fekvő' "nagy görcsös fákat" lát, melyek, miként a szerelmek, "lassu mozgásokkal hintáznak egymás felé, egymástól el". Tánc közben "letépi magáról az inget", s "vetődik föl

a fára". Ott "elnyujtózik az ágakon, azután leugrik a földre". "Énekel mint a kutyák", s táncol "mint a kecskelábu, nagy félállatok". Amikor pedig a jelentörténet végén a deszkakolostort végleg elhagyja, ismét a természetbe tér vissza, vele olvad egybe: alakja "madárkicsi" lesz, majd a "föld mozdulatlanul, könnyen beissza".

Menyő és a természet különös-mitikus egyesülése fordított irányban is végbemegy. A természeti környezet antropomorf jelleget ölt, a "fehér, nagy fenyők" nővé, nimfákká változnak:

"Megnőnek a fenyők, szétfut a testük. Sulyos mellük nő, és nagy hajuk a hátukra folyik. Asszonnyá fordulnak át."

A fák, mint Menyő esetében már láttuk, természeti-szerelmi szerepkörüket a későbbiekben is megtartják, ugyanakkor azonban nimfa-jelentésük sem szűnik meg: "nagy hajuk" előbb Szabóné "másvilágra is" "átuszó" "sűrű" "hajában", majd a táncmulatság 'asszonyisteneinek' "nagy sörényében" tér vissza ismét. A természet tehát Menyő életében ténylegesen, de általánosabb emblematiszus összefüggésében is a szerelem jelképe lesz. A fenyves vagy a kerti fák a közvetlen természeti környezeten túl Arkádiát idézik, a tánc pedig egyszerre esküvői mulatság és mitikus Dionüszosz-ünnep.

A természet azonban nemcsak a szerellemmel kapcsolatos, hanem közvetve a halállal is, az egyesülés-összeolvadás másik végletes lehetőségével. Nem véletlen így a halott apa valóságban és álomban egyaránt kísértő emléke, s az emlék mitikus-természeti háttere:

"Apja jön a felhőből, hegedű van a vállára kötve. Fehér színű a hegedű, mintha alumíniumból lenne. A vonó tiszta fekete. Az öreg, vékony cigány már ott fut az út mellett, összehajtott a fehér hegedűt, és nem látni már belőle mást, csak kis folyót, amint nézi, vak-si, rövidlátó fahidjaival, egyre nézi a távolodó vonatot."

Emlékszünk még, a gyermek-Menyő a képen 'Jézus szakállát' olyannak látta mint "apja hegedűjét". Számára az 'agyonvert' apa a cigányság szenvedésének, mártiriomtságának jelképe lett. A vonaton megálmodott "fehér színű" 'alumínium-

hegedű' a 'tisztá fekete vonóval' később, amikor a mulatságot követő napon halálos betegen Szabóék házában ápolják, újra visszatér látomásaiban:

"Délben már aluminiumszinű, kedve hegedűkről beszél, és nyújtja a haját a semminek, hogy vegye el, és fonjon belőle vonót."

A motivumsor segítségével Menyko képletesen apja halálát ismétli meg. Igaz, esetében a 'fehér' és 'fekete' világ ellentéte minimálisra csökken, csaknem teljesen megszűnik. A 'vásári vigasság' itt 'esküvői mulatság'; ott apja "nem tudta az éneket", most ő az, aki "nem tud énekelni"; apját "agyonverték", őt csak "megunták nézni" a körbenállók. Sőt, amikor hazaérve "elesik", "fölemelik,... beviszik a szobába, teszik a tisztá,fehér ágyra". A halálra utaló "semmi" az apa-motivumkörhöz tartozik. Hasonlóképpen a halálról, a 'semmiről' beszélget Szabóval is, amikor a vonaton apa-álmából felriad:

- "- A halál rossz lehet?
- Egyforma.
- De hát azért van nehéz meg nehezebb?
- Egyforma. Utána nincs semmi.
- Én láttam az apámat.
- Én is láttam."

A szerelem és halál, a kiteljesedő és megszűnő élet élménye Menykot egyaránt az ősi-természeti világhoz köti. Bár szerelmében megőrzi az életet, egykori szabadságát, de magában hordja a szenvedés, a pusztulás apjától, a cigányságtól örökölt, a jelenben is kísértő veszélyét.

Ugyanezt a kétértelműséget mutatják az elbeszélés-világ záró eseményei is. Mert igaz, a deszkakolostor nyomasztó szorításából távozó Menyko megszabadul a nehezen viselt kötelmek, az élettelen merevség idegen szférájától. Mégis valószínűtlen, hogy a végtelen "határ", a "madárkicsi" alak, a "mozdulatlan föld, mely beissza" lényét, kizárólag a visszanyert szabadság és életlehetőség kifejezői lennének. Hiszen a természet nemcsak a szerelem szabadságának, hanem apja halálának szintere is. A megfelelés motivikusan adott: mint apja álmában, Menyko is összeolvad a földdel, eltűnik a "semmi"-halálban.

Magyarázatunk nem csupán a záró állapot értelmezésén nyugszik, figyelembe veszi az idevezető út minden fontosabb állomását. Vegyünk néhány példát a kérdéses eseményektől visszafelé haladva.

Tudjuk, hogy Menykó és Szabóné fellobbanó szerelmét is átszövi, megszakitja a halál lehetősége:

"Balta vágja át az ember szerelmét. Szabó arca a balta. Nyesi Menykó szívét, mint a borotva."

Menykó maga sem szabadulhat apja sorsától, a cigány-sorsától. A 'fehér' és 'fekete' világ, a kölcsönös akarat ellenére, személyében sem lesz összeegyeztethető egymással. Szerelme jelképesen éppúgy halállal terhes, mint ahogyan a szerelem visszautasítása is jelképesen a halálba, a "semmibe" vezet. A visszainduló vonatból ugyanis a táj kihaltnak, élettelennek látszik. Gondolatait, a környező világot a "semmi" uralja. A korábban idilli Árkádia-vidék most egyszerre csak Hádész alvilági birodalmára emlékeztet, a látomás "csónakjai" Kharón ladikját idézik:

"A vonat nagy huzásokkal indul, mint aki elfelejtette a járást. Nézi a tájat, a síma, egyenes világon nincs semmi. Hosszú csónakok járnak a földön, és a csónakokban nem ül senki.

A tehenek nyújtott, vékony nyakán áttetszik az ég megfoghatatlan zöldeskékje.

Megérkezik a vonat.

Megy az úton, és nem gondol semmire. Az ágak most is megérintik, a füvek körülöntenek dús testükkel, aztán ütöttek, félve elhajolnak.

Megy az úton, és nem gondol semmire."

Menykó befogadása kapcsán említettük már, hogy Szabó "maga mellé vette az emeletes ágyra, egymás mellett" aludtak. Más összefüggésben utaltunk arra is, hogy a jelenet a mulatság után felfokozva megismétlődik. A helyszín ekkor már nem a deszkakolostor, hanem Szabó tényleges otthona, s Menykó nem egyszerűen Szabó "mellé", hanem Szabó helyére kerül az ágyba. Az eltérés mégis jelentős: a halálosan beteg Menykót akkor viszik be a szobába, s teszik a "tisztá, fehér ágyba", amikor "fekete, éles arca" "fehérbe fordul". Úgy tűnik tehát, a 'fekete' világ végső és teljesértékű befogadása a 'fehér' világba csak a 'fekete' világ önnön lényegének elvesztésén, jelképes vagy

tényleges halálán keresztül lehetséges. Ezt valószínűsíti az a tény is, hogy a jelenet közvetlenül a már idézett, az apával kapcsolatos halál-motivika összefüggésében játszódik le. A betegen vizionáló Menykó

"...: délben már alumíniumszinű, kedves hegedűkről beszél, és nyújtja haját a semminek, hogy vegye el, és fonjon belőle vonót".

Különleges a kapcsolata a két világhoz tartozó szerelmeknek is, akik egyszerre elérhetőek és elérhetetlenek egymás számára. Menykó szerelmei jórészt tovatűnő, álom- vagy látomás-alakok, s az egyetlen tényleges szerelmi egyesülést erkölcsi normák gátolják meg. A mitikusan értelmezett mulatságban 'nő-istenek' és 'férfi-állatok' táncolnak egymással. Bár a mitológiában jól ismert az istenek és földi halandók szerelmi kapcsolata, a motivikus összefüggések itt éppen egy ilyen kapcsolat lehetetlenségét jelzik. A 'férfi-állatok' számára a 'nő-istenek' hasonlóan megközelíthetetlenek, mint ahogy az "állatnak" tartott 'cigány' előtt is zárva maradtak a "házak", s legfeljebb az "ólig", vagy a "vékony küszöbig" juthatott el. Közben tehát a kapcsolat létrejön, ennek kifejezője a tánc, egyben nyilvánvalóvá válik, hogy tartóssága kérdéses. Nem lehet azonban nem észrevenni a teljes elutasítással, elérhetetlenséggel szemben mutatkozó fokozati különbséget. Az utóbbira az "öttizes vonatban" látott lány alakja a példa, aki Menykó képzeletében már régen "letörölte" arcáról szemének "fekete, éles vonását", mert "kormos /volt/ az a vonás, cigányfekete". A mulatságban, az "öttizes vonattal" reménytelenül tovatűnő lány - mitikus-emblematikus vonásait tekintve: a szépség és szerelem istennője - ellenében, az 'istennők' belépnek a halandók szférájába, s együtt mulatnak a 'férfi-állatokkal'.

Végül megemlítjük, később részletesebben ki is fejtjük, hogy Menykó és Szabóné rövid együttléte alatt, előbb a táncban, majd Szabóné házában, mindig jelen van a "vörös", illetve "piros" szín, a 'szerelem' és 'halál' egyaránt lehetséges, emblematikus és motivikus kifejezője.

Eddigi példáink lényegében az egyes cselekmény-hipotézisek különböző tematikus értelmezéseinek tekinthetők. A konkrét eseménysorok magyarázatával próbáltuk meg érzékeltetni, hogy a különböző értékrendek, a 'fekete' és 'fehér' világ harmóniáját előmozdító 'szerelem' fokozódó jelenléte és ereje a valós és mitikus természetben, a valós és mitikus mulatságban, Menykó valós és mitikus szerelmi ideáljában és kapcsolatában minden mozzanatában összefonódik az egyesülést ellensúlyozó, akadályozó 'halál' lehetőségének ugyancsak növekvő jelenlétével és erejével. Elég, ha a deszkakolostor életteleniségére, az apasors fel-felbukkanó emlékképeire, halálának jelképes megismétlésére vagy a 'szerelem halálára', az elutasításra és a végtelen határba, a "semmibe" történő távozásra emlékezünk.

Ez a 'kettősség' azonban nem azonos értékű F_a számára a cselekmény kezdő és záró állapotában. Az elbeszélés-világ eseményeire lefordítva: Menykó, kétségei ellenére, kezdetiől igyekszik beilleszkedni a 'fehér' világba. Amikor a lehetőség megszületik, mégis maga utasítja el a 'fehér' világot, s tér vissza egykori 'fekete' világába. Az eltérés jelentős, hisz ily módon nem Menykó felett álló 'hatalmak' döntenek a két szféra sorsáról, hanem egyedül Menykó felismerése. Kérdés, hogy a hipotetikus cselekmény-struktúra jelenlegi formájában kifejezi-e azt a tényt, vagy bizonyos módosításra szorul? Mielőtt válaszolni próbálnánk, vizsgáljuk tovább a figurák és szereplők viszonyát az elbeszélés-világban.

4.1.2 F_c értelmezése az elbeszélés-világban

Említettük már, hogy F_c figurát több szereplő is értelmezi a jelen-történetben. Először az "öttizes vonatban" látott lány és Szabóné szerepkörével foglalkozunk behatóbban. Menykó számára mindketten egy új, a deszkaház világához kapcsolódó szerelem megtestesítői. Minthogy az eseménysor különböző pontjain érintkeznek Menykó életével, a vele való viszonyuk is eltér egymástól. A lány az egyszer látott, soha vissza nem térő, elérhetetlen

ideálkép marad, Szabóné viszont a képzelet, a vágyak megvalósult, a mindennapokban létező nőalakja. Kapcsolatuk így az 'elérhetetlen' felől az 'elérhető', a lehetséges egyesülés felé irányul: A lányt Menyko az elsuhanó vonatban látja, s csak szemük érinti egymást. Szabóné viszont, aki az állomáson még ugyancsak egy megálmódott vagy mozi-
ban látott ideálképnek tűnik, később egyre érzékibb, erotikusabb jelenséggé válik. Előbb a táncban szorítja magához Menyko, majd lázálmában jelenik meg előtte, "fehéren, meztelenül, alázatosan", végül áttetsző ruhájában valóban öleli és csókolja.

4.1.2.1 Motivum-kapcsolatok

Most néhány olyan jelenetet idézünk, melyek segítségével meggyőzően kimutathatjuk Szabóné és a lány motivikus viszonyát. Az első /i/ az ideál megpillantását, a második /ii/ Menyko lázálmát, az utolsó /iii/ pedig a beteljesülés kezdetét írja le:

/i/ "Menyko egyik reggel a középső, a negyedik kocsi ablakában látott egy lányt. Fehér, kötött kabát volt rajta, a haja barna, a szeme világoskék vonal, mert gyorsan ment a vonat. Ránézett a lány. Várja minden hajnalban a vonatot. Kiáll a legnagyobb talpfadombra, és nézi az öttizest. Nincsen senki az ablakban. Korán van még, alszanak az emberek. Már el se hiszi, hogy látta a lányt. Csak megnyomta az álom. Ránézett, végighuzta rajta világoskék tekintetét. Végighuzta, hiszen itt van a vonás az arca közepén. Biztosan görög. Lentről jön a vonat, egészen letről, Görögországból vagy még lentebből, talán a tengerből."

/ii/ "Erzsi kikiséri urát az állomásra. Menyko egyedül fekszik. Az óra olyan hangosan ver, ahogyan az öttizes szokta a sineket. Dobog, aztán elhallgat. Nem állt meg, csak ő ment odébb a világból. Nézi az ajtót. Látja Szabót az állomáson, amint fölkapaszkodik a magas lépcsőn. Szemében ott fekszik Erzsi, fehéren, meztelenül, alázatosan. A vonat elindul."

/iii/ "Az asszony a kályhánál ül, a kis széken. Föláll. A melle fehérsége átsüt világoskék ruháján. Itt van az arca. A szája is itt van. A szája befogadja."

A lány és Szabóné az álomszerű valóságban és betegsége lázálmában Menyko számára egyaránt az "öttizes" vonathoz kapcsolódik. Mindkettőjüket ugyanazok a színek, a "fehér"

és a "világoskék" jellemzi. A 'vonat', a 'színek' és az 'álomszerűség' rokonvonásai mellett, mint az ellen-variáns szereplők tárgyalása kapcsán utaltunk már rá, jelentősek az eltérések is. Míg pl. a lány a vonattal örökre eltűnik Menyko elől, most egyedül Szabó utazik vissza a deszkaházba, felesége az állomásról hazaindul, Menykoval marad. A lánynak a "fehér" szín a "kötött kabát", vagyis a testiség-érzékiséget eltakaró ruha tulajdonsága. A "világoskék" pedig a "szem", a leginkább 'lelki' testrész jellemzője. Ismételt megjelenésük az erotikumot hangsúlyozza. Előbb Menyko 'szemében' a "fehéren, meztelenül..." fekvő alakban, majd pedig, a korábbi színelosztást felcserélve, Szabóné 'mellének' "fehérségében", s "világoskék" ruhájában, azaz a közvetlen érzékiségben-szexualitásban, s a testiséget inkább kíváncsisággal feltáró, mintsem elleplező ruhában térnek vissza a történet folyamán. Többé tehát Szabóné sem 'álomszerű' lény már, testi-érzéki jelenléte a meghatározó. Az átmenetek sorát a két véglet között főként az a jelenet mutatja szemléletesen, melyben Menyko és Szabóné először találkoznak az állomáson. A jelen-történet kronológiájában ezek az események az /i/ és /ii/ szövegpéldákban idézett jelenetek között játszódnak le:

/iv/ "Megáll a vonat, Szabó szedelőzködik. Elindul, Menyko utána. Leszállnak... Az állomásépület előtt pár asszony áll, mozdul. Szabóhoz is jön egy... Menyko nézi. Nem is köszön... - Jó estét - mondja és nézi az asszonyt. Nem tudja, miért nézi annyira, de fáj a hátában a csont. Elfelejt mindent, csak nézi. Megálmodta már ezt a fehérresbarna arcot. A kohó mellett van a mozi. Ott látta a Bakaruhát. Olyan ez az asszony megszólalásig, mint a lány a Bakaruhában. Olyan lassu kut a szeme, a haja meg átuszik akár a másvilágra is, ha kibontják, olyan sűrű, olyan egész. A nyakát csendből verték elő nagy, fehér csákányokkal. Ez a vaskosan is és mégis hosszan fészke a szerelemnek, a csendnek, a gyenge, apró mozgásoknak."

Az eseménysorok tényleges időbeli egymásutánisága/ /i/, /iv/, /ii/, /iii/ / fontos, hiszen így jól érzékelhető fokozati sorba rendeződnek az új, a 'fehér' világhoz kapcsolódó szerelem beteljesedésének egyes állomásai: /1/ Menyko megpillantja a lányt, szerelmi ideálját, az öttizes vonaton;

/2/ Az együtt érkező Szabót és Menykót Szabóné várja az állomáson; Menykó első látásra beleszeret az asszonyba, később akaratlanul fültanuja lesz a házaspár szerelmének; /3/ Másnap Szabónéval táncolhat a mulatságon; /4/ Szabó visszatér a deszkaházba, Menykó egyedül marad Szabónéval; /5/ Menykó és Szabóné szeretkezése, a kezdeti ideálkép /ld. /1// megtestesülése.

Az utóbb idézett érkezés-jelenet az első láncszemet jelenti tehát az elérhetetlen szerelmi ideáltól az elérhető valóság felé. Korábban említettük már, hogy Menykó a vonaton látott lánnyal, a fekete cigánylánnyal és Szabónéval egyaránt 'tekintetén át' teremt kapcsolatot, szó alig esik közöttük. Szabóné "fehéresbarna" arcszínében sajátosan kombinálódik az ideálkép "fehér" kabátja és "barna" haja. Lényét, valós hús-vér személyét ekkor még különös 'álomszerűség' hatja át Menykó szemében. Amint az "álom" kiegészül a filmből vett emléképpel, lassan közeledünk, ha nem is a valósághoz, de egy valószerűbb, körülhatároltabb fikcióhoz. Mert igaz ugyan, hogy a "Bakaruhában" látott lány éppúgy elérhetetlen Menykó számára mint az "Öttizes vonattal" utazó lány vagy a megálmódott arc, az elérhetőség irányába tett lépés mégis lemérhető: a lány-szeretet játszó színésznő valósága, a "Bakaruhában" című film létezése, a mozi helyének pontos kijelölése ezt az intuíciót erősíti.

Ahhoz, hogy az átmenetek finom láncolatának folyamata meggyőző lehessen, ideje megindokolnunk, miért is tekintjük az "Öttizes vonattal" utazó lányt 'ideálképpnek'. Az ok egy emblematiszus összefüggésben rejlik. Egy alkalommal Menykónak az a gondolata támad, hogy a lány "... biztosan görög. Lentről jön a vonat, egészen leentről, Görögországból vagy még lentebből, talán a tengerből." A délies külsőtől eltekintve, Menykó képzetét nem az elbeszélésvilág valós szintjén lejátszódó események magyarázzák. Utalásszerűen többször beszéltünk már egyes szövegvilág-események mitikus értelmezhetőségéről, mindenek előtt görög mitológiai vonatkozásáról. A később részletesen kifejtendő

Dionüszosz-ünnep, Hádész birodalma, a nimfák és az idilli Arkádia-i táj szomszédságában igen valószínűnek tűnik, hogy az idézett jelenet kapcsolatban áll Aphrodité, a görög Vénusz születésével. Hisz Aphrodité, a szépség és szerelem istennője a tenger habjaiból született és valahol a mai Ciprus szigetén / = "Görögországból vagy még lentebből" / lépett partra.

Ezt a feltételezést az is alátámasztja, hogy a mulatságon az asszonyok - ismét csak Menykó szemével látva - "istenként" jelennek meg. "Sörényük" a lány "barna", Szabóné "sűrű" és "egész", akár a 'másvilágra is átuszó hajára' emlékeztet.

Az elérhetetlen ideálkép-minősítést a Vénusz-embléma, az istennő-azonosítás indokolja tehát, s ehhez a távolsághoz viszonyítva jelent valószerűbbet, átmenetet az ugyancsak fikтив, de a valósághoz jobban kötődő 'álom-arc' és filmi hasonmás. Ugyanakkor már az érkezés perceiben a szerelem tisztán lelki-szellemi szférája mellett további valóság-tulajdonságok rajzolják meg a testi-érzéki szerelem lehetőségét. Hiszen Szabóné, akinek "lassu kut a szeme", "haja meg átuszik a másvilágra is" és "nyakát... csendből verték elő", vagyis magán viseli az égi-isteni hasonmás érzékfeletti vonásait, egészen nyilvánvaló evilági jellemzőkkel is rendelkezik: "Vaskosan is és mégis hosszan fészke a szerelemnek, a csendnek, a gyenge, apró mozdulásoknak."

4.1.2.2 Embléma-kapcsolatok

A mulatság, melynek leírását az alábbiakban idézzük, számos mitológiai utalást tartalmaz. Hallgatólagosan eddig is ez a jelenet képezte az intuitív bázisát azoknak a feltevéseknek, melyek értelmében számos, önmagában nem egyértelmű tényállást mitológiai eseményként azonosítottunk.

"Isznak. Mindenféle borból. Sokat.

Már nem látni semmit, csak forgolódó isteneket, forgó állatokat. Nagy sörényük van az isteneknek és az állatoknak kicsi, ökölnyi fejük.

Menykó vakon dobálja Erzsi mellett piros bakancsában a lábát. Siklik, uszik, aranyhalat játszik az asszony. Eluszik a szoritásból, aztán vissza hozzá.

Otthagyja az asszonyt. Letépi magáról az inget, vetődik föl a fára. Elnyújtózik az ágakon, aztán leugrik a földre, táncol tovább. Vörös körök járnak a szeme előtt.

Nagyon szomjas. Hozzáveri fogát a pohárhoz, folyik lefelé a bor kétoldalt az arcán, a szája szögletén. Iszik. Énekel, mint a kutyák.

Kislányok állnak a kör szélén. Meg kell fogni a mellüket, a derekukat, az arcukat, hogy lássa szemükben a szomorúságot. Menyő járja a táncot. Erei kidüllednek a testén mindenfelé. Járja, mint a kecskelábu, nagy félállatok. Énekelne tovább, de már csak rekedt, vastag hangok tolják egymást a szája szögletén. Nem tud énekelni, hát sir.

Leül a fák alá, a szél végighuzza nagy, puha ujjait a hátán. Fekszik a földön és nevet."

Ha kicsit kaotikus keverék formájában is, Menyő részesül mindazokból a tulajdonságokból, melyek a Dionüszosz kultusz résztvevőit, Dionüszosz isten kicsapongó, vidám kíséretét, a 'kecskelábu' pánokat, a szilaj, vad 'kenaturokat' és a szilénoszokat jellemzi.⁶ Maga Dionüszosz, másnéven Bakkhosz, eredetét tekintve nem görög, hanem valószínűleg keleti istenség volt. Így kerül a pogány 'keletiség' közvetlen kapcsolatba Menyő, a cigányság 'keleti' származásával. A 'bor' és a 'nők' szeretete, gondoljunk csak a bakkhánsnőkkel tartott féktelen éjszakai ünnepekre, Menyőnek is kitüntetett vonása. Tudjuk azt is, anélkül, hogy ennek jelentőségét eltuloznánk: a görögök Dionüszoszból a gyümölcsfák és a cserjék oltalmazóját is látták. Részletesen beszéltünk már arról a szoros egységről, összeolvadásról, mely Menyő és a természet viszonyát meghatározta. A 'keleti' kultuszok hatását a 'bort', az 'ivást', a 'részeg mámort' követően felszabaduló ösztönök mutatják. Az 'eksztázis' állapota ez, amikor a lélek kilép a testből. A mulatságban erre utalhat a férfiak azonosítása az "állatokkal". Távoli körvonalak a kentaurok és a lapithák küzdelmére emlékeztetnek: Peirithosz lapitha király és Hippodameia lakodalmán a kentaurok lerészegedtek, s ekkor kitört belőlük 'állati lényük'. Rávetették magukat Hippodameiára és a többi lapitha nőre. Bár a helyzet összehasonlíthatatlanul szelidebb, Menyő is Szabó felelőségét szorítja magához tánc közben, s később, amikor már "mindenféle borból" "sokat"

ivott, arra gondol, hogy meg kellene fogni a kör szélén álló kislányok "mellét". Motivikusan a 'fekete' világ vad, ösztönös erotikus vágyainak újraéledéséről, felfokozódásáról van szó a 'fehér' környezetben. Hiszen visszaemlékszünk a deszkakolostori álmokra, a "feltartott kézzel, keményke mellel, nagyon kék mosolygással" ülő lányokra, a "kis fehér kövekbe is kemény melleket" rajzoló szemekre. A már nem csupán álomban létező kislányok szegényes erotikuma mindössze előfoka a szexuális vágy végső kiteljesedésének, Menykó és Szabóné szerelmének. A fokozás ugyanabban a motivumban tér vissza: Menykó látja, amint Szabóné "melle fehérsége átsüt világoskék ruháján". Az érzéki egyesülés közvetlen lehetősége Menykóban is felszabadítja a deszkakolostorban több-kevesebb sikerrel még elfojtott 'állati lényét'. Irracionális ösztönvilágát jelképezi a "kényszerítő, elengedhetetlen köd", amely felfekszik "agyára", urrá lesz az ész diktálta normákon, a 'fehér' élet erkölcsi törvényein. Mig az 'állati' / = a cigány-Menykó/ és 'emberi' / = deszkakolostor rendjét tisztelő Menykó/ kettősség, Dionüszosz világára vetítve, elsősorban a kentaurokkal rokonítja Menykó alakját, a "kecskelábu, nagy félállatok" kifejezés bizonyosan a pánokra utal. Annál is inkább, mert a "kecskelábakkal" született Pán, aki a szatüroszok és nimfák társágában maga is szívesen csatlakozik Dionüszosz vidám kíséretéhez, az arkádiai erdők, majd pedig az egész természet istene. Így Menykó nemcsak Dionüszoszon, hanem Pánon keresztül elszakíthatatlanul össze is forr a természettel. A teljesség kedvéért megemlítjük, hogy a mitológiában ismert Dionüszosz és Aphrodité kapcsolata is, szerelmükből született Priaposz, a termékenység istene. Érdekes, hogy a "piros" illetve a "vörös", Menykó egyik fontos kísérő színe az elbeszélő-világban, emblematikus értelmet kap a Dionüszosz mítoszban: "Vörös festékekkel mázolták be a termékenységet jelképező férfiszobrok... és szent királyok arcát".⁷ A kölcsönkapott bakancs furcsa "piros" színe, vagy egy korábbi kifejezéssel "jó erős, vörös bőrre" így válhat a szerelem, a termékenység, a vágyakozás különös megjelenítőjévé.

Kevésbé lehetséges embléma-értéke, mint inkább motivikus visszatérése következtében, hiszen éppen itt, a Dionüszosz-mulatságon esik szó ismét róla: "Menykó vakon dobálja Erzsi mellett piros bakancsában a lábát".

Harmadik fontos előfordulása az elbeszélés-világban az az állapot, amikor Menykó, aki visszautasította, illetve megtagadta önmagától Szabóné szerelmét, visszatér a deszkakolostorba. A "piros bőrű bakancs" ettől a pillanattól kezdve elveszíti korábbi szerepkörét és jelképertékét:

"Menykó odamegy az ágyhoz, vetkőzni kezd. Sorban, lassan. A kabátot, a bakancsot, a nadrágot, az inget... Elindul körbe. Szabó ágyára fölteszi a kabátot. Nagy Béla elé leteszi a barna nadrágot, Kovács Vince mellé a piros bőrű bakancsot."

Jól tudjuk már, a lány-ideál, a megálmodott, majd megismert Szabóné érzékfeletti-érzéki alakja után a mulatság Dionüszosz-ünnepe közeledést jelent az elérhetőség, az érzéki kapcsolat felé. Végző fokozásként a mulatság-jelenet is megismétlődik Szabóék konyhájában, beteljesítve-megsemmisítve Menykó és Szabóné szerelmét:

"Az asszony már nincs is a konyha kövén. Az asszony már itt van őbenne... Elejti az asszony kezét. Erzsi nem fordul el tőle. Menykó, mint véres táncban a szegény, remegő emberek, lép el a tüztől. Lép kuszva, kötényt tépve arcára, hogy ne lásson. Fut vissza a szobába."

Mindez egyszer már a mulatságban lejátszódott: ott 'eluszott' az asszony "szorításából", aztán 'visszatért' hozzá. Majd ő 'hagyta ott', s 'vetődött fel a fára', hogy 'visszatérjen', s 'tovább táncoljon'. A hangnem azonban most komollyá vált, a könnyed játékosság megszűnt. A "véres tánc", s a "tűz" a korábbi 'szerelem' - és 'halál-motivika' újrafelvétele és most már végérvényes lezárása az elbeszélés-világban. A "fekete tűz égetése" egykor Menykó 'állati', 'vad', 'ösztönös', 'érzéki' szerelmének összefoglaló jelképe volt, a szín cigányságára, "fekete mellére" utalt. A most jelző nélkül megjelenő "tűz" természetes "piros" színe emlékeztet a "piros bakancsra", a tánc közben 'szeme előtt járó vörös körökre', az érzéki szerelemre.

Ugyanakkor a "vörös körök", a történet-kezdet "zuhogó vérfolyói" és a szeretkezés "véres táncának" összefüggésében magában hordozza a halál, a megsemmisülés nagyon is valós lehetőségét.

A "tánc", a "vörös körök", a "tűz" miként a már korábban említett, agyat elborító "köd" egyben az irracionális, a felülkerekedő ösztönök világának összetevői is. A 'tűztől való ellépés', a be nem teljesedett szerelem viszont az ösztönöket utolsó pillanatban megfékező tudat, az erkölcsi értékszemlélet győzelme. A tudatosságnak, a lelkiismeretnek ez a győzelme a tudatalatti, az amorális föltöltött sajátos, "vért" asszociáló gyilkosságként, a 'szerelem halálaként' jelenik meg Menyókó előtt: " Balta vágja át az ember szerelmét. Szabó arca a balta. Nyesi Menyókó szívét, mint a borotva." Mivel "Szabó arca a balta", vagyis újra a 'fehér' és 'fekete' világ ütközik meg egymással, már korábbi kontextusokban is amellett érveltünk, hogy Menyókó motivikusan apja halálát ismétli meg, jelképes-enyhe formában. A különbség abban mutatkozik meg, hogy a Menyókó-történetekben a két világ élet-halál konfliktusa a 'szerelem' élet-halál konfliktusára korlátozódik. Ezt figyelhettük meg a természet ambivalenciájában, szerelem-halál kettősségében, ezt erősíti az is... hogy a "balta" kifejezetten Menyókó "szerelmét" vágja át, hogy a "borotva" éppen "szívét" nyesi. Erre szűkül Menyókó végleges távozásának jelentésértéke is: a természet, amely az életet, a szerelmet biztosította számára, most ismét magába fogadja, de a szerelem meghiusult, hiányzik, így a természet is halott marad számára.

A "balta", a "borotva", a "nyesés", a "vágás" felvilánczó képei sem véletlenek. S főként nem az, hogy "Szabó arcának" tulajdonsága valamennyi. Menyókó motivikusan önmagára vetíti korábbi tapasztalatait a deszkakolostorban: "Menyókó nézi a sovány, kövesedett, vágott arcokat. Nincsen azokon semmi. Ez az életük." Ha lelkiismerete parancsára lemond Szabóné szerelméről és a 'fehér' világban marad, ugyanaz az 'élettelen', 'megkövesedett', 'üres', 'vegetáló'sors vár rá mint a deszkakolostor többi lakójára,

'fekete' világának lényegi értelmét, szabadságát veszíti el. Szimbólikus halálának módja így egyben lehetséges jövőjét is körvonalazza.

4.1.3. Az elbeszélés-világ mint Menykó világa

F_c figura motivikus szereplő-variánsait, mindennek előtt az "öttizes vonatban" látott lány és Szabóné viszonyát tárgyalva, a hangsúlyt, kevés kivételtől eltekintve, a 'fehér' és 'fekete' világ összeegyeztethetőségére helyeztük. Konfliktus-szerepköreiket, azt, hogy az elérhetőség, a szerelem beteljesülése csak látszat és a szétválás elkerülhetetlen, kevésbé nyomatékosítottuk. Nézzük most végig az eseményeket újra, ebből a szempontból.

/i/ A vonatablakban látott "lány", Menykó szerint, már biztosan letörölte magáról szemének "koromfekete vonását", azaz a vágyakozás felkeltését a beteljesülés reménytelensége követi.

/ii/ Menykó a találkozás első percében beleszeret Szabónéba, megtalálja benne régi álmát, de csak abban lehet része, hogy valóságban-képzeletben végigélje a házaspár csendes szerelmét az első éjszakán.

/iii/ A mulatságban táncolhat ugyan Szabónéval, de az "siklik, úszik, aranyhalat játszik. Elúszik a szoritásból, aztán vissza". A tánc után Szabó viszi haza az asszonyt, "karja barna, inas, hosszú kötőfék. Viszi haza az ágy szélére". Menykó kintmarad, kint alszik a földön, s beteg lesz.

/iv/ Menykó napokig fekszik Szabóék házában, de az "asszony nemigen megy be hozzá". Amikor maga próbálkozik, Szabóné elfogadja szerelmét, akkor hirtelen "Szabó arca" akadályozza meg. Ezt követően "lép el a tüztől", "fut vissza a szobába", adja fel vágyait.

Feltűnik, hogy valamennyi konfliktus Menykó képzeletében játszódik le, illetve az események az ő képzeletében minősülnek konfliktusnak. Ő az, aki a "lány" meghódításában nem hisz, akinek képzeletében a "lány" letörli a "koromfekete vonást". Ő az, aki egész éjjel nem tud aludni, s hallani véli a "simogató, árnyalt szavak csobbanásait, a gyönyörűség ágainak suhogását. Ő az, akinek képzeletében

"Szabó arca" "balta" lesz, s rátámad. S végül ő az, aki maga mond le Szabóné meghódításáról, pedig az "nem fordul el tőle".

Ilymódon Menyko jórészt maga hozza létre azokat a konfliktusokat, melyek szerelme beteljesülését lehetetlenné teszik. Szabó szerepe is csak közvetett, amennyiben Menyko lelkiismeretét befolyásolja. Ténylegesen egyetlen konfliktusnak sem részese vagy okozója, valójában sem ő, sem felesége nem érti Menyko viselkedését. Azt mondhatjuk, hogy F_c szövegvilág-interpretánsai, konfliktust teremtő szerepükben, mindig közvetve, Menyko világán keresztül lépnek fel és akadályozzák meg a két világ összeegyeztethetőségét. Ennek megfelelően Menyko, a 'fekete' világot képviselő cigány $\neq F_a$ / egyben önmaga legjelentősebb ellenfele, konfliktus-alakja is $\neq F_c$ / az elbeszélés-világban. S fűzzük hozzá, mindez nem egyedül F_c szereplőinterpretánsaira érvényes, lényegében minden F_b -t és F_a -t értelmező szereplő is Menyko szemszögéből jelenik meg. Így a 'fekete' és 'fehér' világ küzdélme, legalábbis a jelen-történetben, jórészt Menyko belső ellentmondása, fokozatosan kialakuló, önmaga számára sem tudatosult erkölcsiségének konfliktus-sorozata.

Ez az ellentmondásos feszültség magyarázza viszonyát Szabónéhoz: a 'fekete' világhoz tartozó Menyko vágyakozása egyre jobban fokozódik, ugyanakkor a 'fehér' világ értékeit megismerő és becsülő Menyko mindinkább ellenáll saját ösztöneinek. Ezért ébred a Szabóéknál töltött első, álmatlan, a kívánság gyötrelmében töltött éjszaka után úgy, "mint aki fehér utakról fordult vissza". Még a deszkakolostorból tudjuk, hogy a "fehér utak" a vágyakozás jelképes megjelenítői:

"Még jó, hogy fáradtak. elalszanak. Álmukban előfut a legtitkosabb utcákból a kívánság, lassu, fehér lépéssel jön, aztán aprózva veri az ütemet, mindig gyorsabban, mindig gyorsabban, az asszonynak már csak a haja látszik messziről, nagyon messziről..."

A deszkakolostorban álmokba visszaszorult vágyakozás erejét mutatja, hogy Menyko "álmában már nem bir vízszintesen feküdni. Már a kis fehér kövekbe is kemény melleket rajzol a

szeme..." A "mellek" érzéki szerepe mellett a "haj" is motivikusan visszatér: az asszonyok "sörénye" a mulatságban, Szabóné "sűrű", "egész" haja a találkozáskor egyaránt a deszkaház vágyakozással, kívánással teli álmaihoz kapcsolódik.

A táncmulatság után Szabó odamegy hozzá: "Keltegeti, rázza: - Miska, gyere be", ő azonban nem hajlandó, "alszik tovább". Ösztönösen, betegen is menekülne vissza a deszkaolostorba vágyai elől, s éppen Szabó az, aki nem engedi:

"Szabó este visszaindul a deszkaházba. Várják, mennie kell. Menyő már tud magáról, indulni akar ő is. Szabó magas hangon kiabál:

- Ne bolondulj. Majd a jövő héten.
- Menni akarok.
- Feküdj csöndesen. Vigyázz magadra."

A belső küzdelem végső erőpróbája az a néhány nap, amelyet Szabónéval egy házban tölt. A láz felfokozza érzékenységet, víziói felerősödnek, a "kívánást" többé nem tudja visszafojtani:

"Már hallja a konyhában az asszonyt. Ott mozgatja kezét a tűzhely fölött. Hallja, hogy vízszintesen, annyira érzékennyé tette a láz..."

"Már akkora az asszony benne, már nem tudja elválasztani semmitől se. Benne van a haja szálában, a körme puha növényében, a homloka alatt, a homloka fölött."

"Megy ki a konyhába. A köd felfekszik az agyára, jól, kényelmesen. Nem lehet alája látni, olyan teljesen, szétterpeszkedően ott van. Megy mélyebbre, már a szívében sincs más, már az ágyékában sincs más, csak szétszakító, kényszerítő, elengedhetetlen köd."

Az egész tudatos-emberi lényét, szellemének és testének minden ízét "ködként" átható vágyakozás kényszeríti az utolsó, jóllehet valójában első tényleges próbálkozásra, az álom beteljesítésére, az asszony szerelmének megszerzésére. Az asszony elfogadja őt, de amikor Szabó arcának felvillanása hirtelen eloszlatja a "ködöt", tudatának, lelkiismeretének parancsára ismét ő az, aki eltaszítja magától a 'fehér' világot, menekül a félig elkövetett bűn elől:

"Elejti az asszony kezét. Erzsi nem fordul el tőle."

A konfliktus teljes, a maradás éppúgy nem hoz megoldást mint a távozás. Ha marad, s lemond szerelméről, úgy a "csavart derekúak", 'szótlatlanul levegőt nézők', "sovány, kövesedett, vágott arcúak" élettelen, élő-halottakként vegetáló sorsára ítéli önmagát. Ha marad, s nem mond le szerelméről, úgy bünt követ el, vét a közösség erkölcsi rendje ellen, nincs helye az erőszakkal megszerzett új világban. Ha elmegy, mint ahogyan történik, a megismert igazi szerelem elvesztése egykori befogadó világát, a természetet is élettelené, kihalttá teszi számára:

"Megy az úton. Az ágak most is megérintik, a fűvek körülöntenek dús testükkel, aztán ütöttek, félve elhajolnak;"

5. Utószó a cselekmény és az elbeszélés-világ viszonyához

A Menykó-fejezetben elmondottak indokolttá teszik, hogy a kezdeti cselekmény-hipotéziseket felülvizsgáljuk. A részletes szövegvilág-magyarázat jól érzékelteti, hogy a fel-tételezett szabályszerűségek leírják ugyan az elbeszélés-világ átfogó strukturáját, de nem világítják meg pl. kellő differenciáltsággal a figurák hierarchikus viszonyait. A globális cselekmény-szerkezetet értelmező elbeszélés-világ így az események 'eloszlását' tekintve látszólag homogén, egyenletes. Az előzetesen felállított rendszer nem ad számot a szereplők részvilágairól, nem tudjuk meg, hogy egyes események mely szereplők világában vannak ténylegesen jelen, melyekében csak lehetségesen, s melyekből hiányoznak. Így azt sem tudhatjuk, hogy mennyiben tér el az események relevancia-értéke az egyes szereplők részvilágaiban. Mindkét hiányosságnak jelentős értelmezési kihatásai lehetnek, amint ez a konfliktusok Menykó-szempontru újratárgyalásánál nyilvánvalóvá vált.

Anélkül, hogy itt a cselekmény-hipotéziseket teljes egészében újrairnánk, összefoglaljuk azokat a legfontosabb szempontokat, melyekkel egy megfelelő pontosításnak mindenképpen számolnia kell:

/i/ A cselekmény megfogalmazásában, így elsősorban H_2 , H_3 , H_5 , H_6 és H_7 szabályszerűségek esetében, tekintetbe kell venni, hogy a tényállások fennállása milyen mértékben F_a

figura függvénye. /Pl. a beilleszkedés és befogadás, az összeegyeztethetőség és kizárás, tényleges és vélt, illetve belső konfliktusok, F_b és F_a valós és képzelt dominancia-viszonyai stb./

/ii/ Jelen formájában csak részlegesen kielégítő H_4 állítása, amennyiben nem egyedül a jelen-történet felépítése ambig, hanem F_a saját értékrendje is. /Ez a sajátos skizofrénia vonatkozik magára a természetre, az örökölt és elsajátított értékrendre, a maradás és visszatérés egyaránt életet és halált hordozó kettősségére./

/iii/ Az /i/ pontban jelzett módosítás értelmében differenciálni kellene F_c közvetítő- és konfliktus-figura fogalmát. Célszerű lenne egy külső és egy belső, azaz F_a interpretációjától független, illetve tőle függő világra vonatkoztatott F_c bevezetése. /Igy pontosabban ki lehet mutatni pl. a régmúlt- és a jelentörténet konfliktusainak különbözőségét. Érthető lesz továbbá, hogyan lehet bármely F_a -interpretáns, beleértve Menykót is, önmaga ellen-alakja./

A jelzett problémák ellenére világossá válhatott, hogyan alakítják át a cselekmény-hipotézisek a szöveg alapján rekonstruált szövegvilágot elbeszélés-világgá, azaz egy eseményekre épülő irodalmi lehetséges világgá. Látjuk, hogyan rendezi pl. az 'ösztönösség' és 'tudatosság' egyszerű kategóriája a 'természeti' és 'kolostori' tulajdonságok, az álmok, képek, víziók, hallucinációk, vágy-világok, illetve munkával töltött nappalok, ébredések, eszmélések irracionális és racionális síkjainak látszólagos kaotikus egymásmellettiességét a szövegvilágban. Megfigyelhettük, néhány 'külső' utalás segítségével hogyan ölelhet át a pályamunkások egyszerű élete mitológiai szférákat és távolságokat, miként válik az esküvői mulatság Dionüszosz-ünneppé, s miért veheti fel egy néhány pillanatra látott, a vonattal tovasuhanó lány Aphrodité, a szépség és szerelem istennőjének alakját. A 'belső' ismétlések azonos szerepének felismerése magyarázza, miért tekinthetjük pl. Menyko és Szabóné konyhai jelenetét a mulatság felfokozott megismétlésének, hogyan fedezhetjük fel Szabónéban a vonaton látott lány, a szerelmi

ideálkép érzéki hasonmását stb. Azaz, hogyan, milyen meg-gondolások alapján azonosíthatunk egymással a konstruált magyarázó-rendszer segítségével a szövegvilágban egymástól teljesen független szereplőket és eseménysorokat. Elemzésünk azt is igyekezett megmutatni, hogy az így feltárt lehetséges világ vagy elbeszélés-világ nem egy sematikus modell. A viszonylag kevés és így kétségtől globális összefüggéseket kifejező strukturális szabályszerűség sémajellegét a szövegvilág tényállásainak sokszintű gazdagsága oldja fel. Így pl. a 'világok összeegyeztethetőségének' tétele a 'ruházat', a 'magatartásformák', a 'vásári események', a 'mulatság', az 'álmok', 'szerelem', 'mitosz' stb. különböző tematikus szintjei és variációi mögött húzódik meg, s a sokrétűséget nem csökkenti, csupán átláthatóvá teszi.

Amikor a felismert, az író által tudatosan vagy ösztönösen alkalmazott szabályszerűségek a viszonylag egyszerűnek, vagy éppen érthetetlennek tűnő szövegvilágokat végtelen, de rendezett jelentéstérré, jelen esetben elbeszélés-világgá formálják, joggal gondol az olvasó arra, hogy remekművel van dolga. Sietünk hát hangsúlyozni: a szemantika vizsgálata csupán egyetlen, bár igen lényeges szempontot jelent a kritikus ítélkezés számára. Ha egyedül ezt az oldalt mérlegeljük, Hernádi elbeszélését kétségtől a kiemelkedő alkotások közé soroljuk. S mégis, intuíciónk azt sugallja, a Deszkalostor nem más, mint egy remekmű lehetősége, de elmulasztott lehetősége. Vajon miért? Saját módszerünknek, irodalomtudományi felfogásunknak mondana ellent, ha egy átfogó szemantikai elemzést és a feltárt irodalmi minőséget most néhány rövid értékitélettel megkérdőjeleznénk. Ezért hivatkoztunk szándékosan intuíciónkra, melynek helyességéről, megalapozottságáról csak egy elméletileg és módszertanilag megfelelő háttérrel rendelkező stiluselemzés bizonyosodhat meg. Stiluselemzés, mert a remekmű elmulasztott lehetőségéért, meglátásunk szerint, elsősorban ez a sik felelős. Számunkra úgy tűnik ugyanis, hogy a némiképp keregett, kissé ál-népiesnek, ál-balladisztikusnak mutakozó

stílus mintegy idézőjelbe teszi a szemantikai struktúra, a létrejött lehetséges világ és kialakult értékrendjének komolyságát.

Akár helyesen látjuk a Hernádi-elbeszélés irodalmilag gyenge pontját, akár nem, egy irodalomelméleti tanulság feltétlenül kínálkozik. A kérdés úgy vetődik fel, vajon egy, a magyarázó szabályrendszer függvényében jól szervezett, differenciált elbeszélés-világ egyben pozitív irodalmi, irodalomkritikai értéket, minősítést jelent-e. Másként fogalmazva: lehet-e egy kifinomult, árnyalt összefüggéseket is felmutató, minden részletében funkcionális szöveg rossz irodalmi mű? Ha most eltekintünk az értékelés alapvetően pragmatikai jellegétől, a mű környezetétől, eredetiségétől, társadalmi-kulturális érték-kontextusától, s csupán belső felépítését tartjuk szem előtt, ezt mondhatjuk. A fenti értelemben vett struktúra-alkotás mindenképpen szükséges, de nem elégséges feltétele a magasrendű irodalmi műveknek: a struktúrák egymásra hangolása, egymást nem gyengítő, hanem felerősítő hatása ugyancsak a szükséges belső kritériumok közé tartozik. Az összhangot biztosító feltételek bonyolult rendszerét, szabályozottságát éppen akkor észlelhetjük leginkább, amikor az összhang megbomlik, egyik struktúraszint a másik ellenében hat, a struktúrák kölcsönösen megkérdőjelezi egymást. Mindazonáltal elégséges feltételeket egyedül belső összefüggések segítségével sohasem adhatunk meg.

Jegyzetek:

- 1/ A kérdés részletes kifejtését ld. Bernáth - Csúri 1981. és Bernáth - Csúri /sajtó alatt/
- 2/ Az interpretáció, illetve a lehetséges világok logikai felfogásáról ld. Allwood - Andersson - Dahl 1977.
- 3/ Vö. Bernáth - Csúri 1981 és Bernáth - Csúri /sajtó alatt/.
- 4/ Lehetetlen akárcsak felsorolni is azokat az előzményeket, melyekhez az alábbi narratívikai megfontolások csatlakoznak. Az újabb irodalom nagyságát jól érzékelteti Haubrichs

1976/78. Bizonyos módosításokkal itt mégis elsősorban arra a modellre támaszkodom, melyet, főképp Arisztotelész - Propp - generatív nyelv- és elbeszéléselemélet szellemi vonalát követve Bernáth 1978 dolgozott ki.

- 5/ Pontosabban és részletesebben tárgyalja a fogalmakat Bernáth 1978 és Bernáth - Csúri 1978.
- 6/ Vö. pl. Zamarovsky 1970, Dionüszosz cimszó.
- 7/ Vö. Graves 1981 I.k., Dionüszosz jelleme és cselekedetei c. fejezet.

Irodalomjegyzék

- Allwood, J. - Andersson, G. - Dahl, Ö. 1977, Logic in Linguistics, London - New York - Melbourne
- Bernáth Á. - 1978, Narratív szövegek irodalmi magyarázata. In: Literatura 3-4: 191-196.
- Bernáth, Á. - Csúri, K. 1978, Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Textstrukturen, In: Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists /eds. W. U. Dressler - W. Meid/, Innsbruck, 643-646.
- Bernáth, Á. - Csúri, K. 1981, A "lehetséges világok" szemantikájának irodalomelméleti relevanciája. In: Magyar Műhely, XIX. évf. 64. sz.:19-33.
- Bernáth, Á. - Csúri, K. /sajtó alatt/, Remarks on Literary Text-Explanation. In: Quaderni di Semantica
- Graves, R. 1981, A görög mitoszok I-II., Budapest.
- Haubrichs W. 1976/78. /szerk./, Erzählforschung I-II-III., Göttingen.
- Zamarovsky, V. 1970, Istenek és hősök a görög-római monda-
világban, Budapest.

Orosz Magdolna:

E.T.A. HOFFMAN FANTASZTIKUS MESÉINEK SZERKEZETE

1. A "lehetséges világok" elméletét elsősorban a logikában, majd onnan kiindulva a természetes nyelvek logikai-szemantikai elemzésében egyre gyakrabban használják fel egyes kérdések megoldására. Ez a fogalom ugyanis alkalmasnak látszik arra, hogy segítségével a nyelvi kijelentések jelentését, referenciális viszonyaik problémáit megragadjuk. Annak ellenére azonban, hogy e fogalom logikai és nyelvészeti alkalmazása jónéhány területen hozott eredményeket, még igen sok kérdés tisztázatlan, illetve vitatott a logikai elméleteken belül is /pl. a "lehetséges világok" ontológiai státusa, a bennük szereplő individuumok jellege, a "lehetséges világok" felépítésének módja, a rajtuk értelmezett elérhetőségi reláció tulajdonságai és ily módon a különbözőképpen meghatározható modális logikai rendszerek viszonya stb./.

Ennek ellenére a "lehetséges világok" fogalmát újabb területeken is lehet alkalmazni, feltéve, hogy alkalmazási körüket, jellegüket pontosan körülhatároljuk. Ilyen alkalmazási területnek kínálkozik az irodalomelmélet, szorosabban véve főként a narratív szövegek elmélete, mert így e szövegek bonyolult összefüggéseit pontosabban fel lehet tárni. A "lehetséges világok" fogalma segítségével az irodalmi, illetve narratív szövegeknek két fontos aspektusa ragadható meg: egyrészt e szövegek referenciális viszonyai, esetleg fiktív jellegük, amennyiben feltételezzük, hogy a fiktív /irodalmi/ szövegeknek a valós világhoz fűződő közvetlen referencia-kapcsolata megszűnik, és a szövegben ún. fiktív "lehetséges világok" tételeződnek. Másrészt pedig fontos szerepet tölthet be a "lehetséges világok" fogalma ezen narratív szövegek belső szemantikai relációinak feltárásában is. Ugyanakkor viszont szem előtt

kell tartanunk azt a tényt is, hogy az irodalmi elbeszélő szövegek a nyelvre mint elsődleges rendszerre épülő másodlagos rendszert jelentenek¹, s így a szorosabban vett nyelvi-logikai szabályszerűségeken kívül más szabályszerűségek is érvényesülnek bennük. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az irodalmi elbeszélő szövegek esetében mindig szövegekről, mint nagyobb nyelvi egységekről van szó, amelyek struktúrája meglehetősen bonyolult, így a "lehetőséges világok" logikai fogalmát is az irodalomelméleti alkalmazás szükségleteihez kell igazítani. Ily módon e fogalom irodalomelméleti alkalmazása feltétlenül konkrét vizsgálatokat, részletes szöveginterpretációkat igényel, amelyek segítségével azután pontosabb képet kaphatunk a "lehetőséges világok" fogalmának e területen való alkalmazhatóságáról, az esetleges módosításokról is.

2. Vizsgálataink során E.T.A. Hoffmann fantasztikus meséinek elemzéséből indultunk ki. E mesék igen összetettek, bonyolult motivum- és szimbólumviláguk eléggé megnehezíti értelmezésüket. Mégis, a részletes elemzés alapján feltárható a mesék közös alapszerkezete, amelynek segítségével az egyes mesékben előforduló bizonyos variációk is jól magyarázhatók. A mese-modell központi kategóriája egy, az elemzés alapján bevezetett és értelmezett "lehetőséges világ"-fogalom. Ugyanis már az elemzés során elkülöníthető néhány nagyobb szövegegység, amelyek leírására, kapcsolataik bemutatására a "lehetőséges világ" fogalma látszott legalkalmasabbnak.

Az elvont mese-modell ismertetése előtt azonban röviden összefoglaljuk két E.T.A. Hoffmann-mese elemzésének eredményeit. E célra Hoffmann első, illetve utolsó meséjét /Der goldne Topf, illetve Meister Floh/ választottuk ki, mert ezek - egy fejlődés két végpontjaként - a közös vonások mellett szemléltetik a különbségeket is. /Itt a "lehetőséges világ" fogalmát bizonyos értelemben még intuitív módon, a szöveg nagyobb egységeinek jelölésére használjuk, pontos értelmezésüket később adjuk meg./

2.1. A Der goldne Topf c. mesében Anselmus diák, a mese főszereplője a polgári világban él és próbál boldogulni. Egyes tulajdonságai /ügyetlenség, divatjamúlt ruházat, pénztelenség/ miatt mégsem illeszkedik teljesen ebbe a világba, amelynek főbb jellemzői éppen az Anselmusnál hiányzó tulajdonságok /ügyesség, divatos ruházat, társadalmi siker/. A polgári világnak ellentmondó tulajdonságok viszont éppen annak feltételét jelentik, hogy Anselmus más, a polgári világban nem értelmezhető világokkal találjon kapcsolatot. Az egyik ezek közül az almáskofa által képviselt csodás világ, amely elsősorban negatív tulajdonságokat mutat fel /csúnyaság, kellemetlen hang, visszataszító környezet, ellenséges viselkedés Anselmussal szemben/, és amelynek fő célja az, hogy Anselmust a polgári világhoz láncolja /fő eszköze ebben Veronika, illetve Veronikának Anselmus iránt érzett, a polgári világban belül maradó szerelme/. Anselmus kapcsolatba kerül egy másik csodás világgal is, amely az előbbivel ellentétben főleg pozitív tulajdonságokkal rendelkezik /szépesség, csodálatos természeti környezet, barátságos viselkedés Anselmussal szemben, sőt, Serpentina révén, szerelem Anselmus iránt, a hétköznapi boldogulást felülmúló boldogság ígérete/. Anselmus szerelmes lesz a csodálatos zöld kigyóba, Serpentinába, s ennek hatása alatt egyre jobban megérti e csodás világ megnyilatkozásait, képessé válik a Lindhorst mint szellemfejedelem által kitűzött feladat teljesítésére, ezáltal mindjobban eltávolodik a polgári világtól. Ez a fejlődése azonban nem egyenes vonalú, hanem a csodás világokba vetett hit és a polgári világ értelmezésének elfogadása közötti vissza-visszatérő ingadozásokat foglal magába /a polgári világ tagjai ugyanis nem hisznek egyik csodás világ létezésében sem/. Az almáskofa csodás világa - varázseszközök segítségével - döntőnek látszó győzelmet arat Anselmuson /ezáltal a másik csodás világon is/: visszavezeti őt a polgári világba/ Anselmus ekkor nem hisz e csodás világban, és Serpentina helyett Veronikába szerelmes/. A két csodás világ között

lezajló - és csodás eszközökkel megvívott - küzdelem végül a Lindhorst képviselte csodás világ végleges győzelmét hozza magával; Anselmus is visszatér ehhez, sőt bele is épül /feleségül veszi Serpentinát, megkapja a szimbolikus értékű aranycserepet/, és a természettől elszakadt modern polgári világból kilépve, "minden lény szent összhangját", a költészet lényegét felismerve él. A polgári világban ugyanakkor Heerbrand lép Anselmus helyére, ő éri el a kitűzött társadalmi sikert, ő veszi feleségül Veronikát, így ebben a világban is harmonikus vég-ső állapot következik be.

2.2. A Meister Floh c. mese főszereplője, Peregrinus Tyss is a polgári világhoz tartozik, sőt e világ elfogadott tagja. Ugyanakkor ő sem illeszkedik teljesen ebben a világha: visszavonultan él, van benne valami különös. Gyermekkorában is különös módon fejlődött: igazán csak az kötötte le a figyelmét, ami belsőleg érintette, ezek pedig a csodás dolgok voltak, a polgári világ fő foglalatosságai /pénzügyek, kereskedelem/ egyáltalán nem érdekelték. Peregrinus tehát mintegy álomvilágban élt, s amikor a valóság /szülei halálakor/ betört ide, a maga számára fenntartja az illúziók világát /úgy tesz, mintha a szülei még élnének, ünnepségeket, karácsonyt rendez/, ez azonban csak a polgári világ "korrigált" formája, nem alapvetően ellentétes vele /az ünnepségek, a karácsonyi ajándékozás a polgári világ tartozékai/. A polgári világtól eltérő ezen tulajdonságai révén Peregrinus is alkalmas lesz arra, hogy attól különböző csodás világgal kerüljön kapcsolatba. Szerelmes lesz Dörtjébe, aki polgári létén túl egy csodás világ képviselője is /ő Gamaher hercegnő/, akit egykor a csodás világban ellenfelei elpusztítottak. Peregrinusnak ez a szerelme azonban ellentmondásos /Dörtjében, szépsége ellenére, van valami kísérteties/. Ennek fő oka az, hogy ő Dörtje számára csupán eszköz: Dörtje a Peregrinus birtokába került Meister Floh-t akarja megszerezni. Peregrinus viszont, éppen a Meister Floh-tól kapott varázseszköz /az emberek valódi gondolatait megmutató mikroszkó-

pikus lencse/ segítségével ellenáll neki, és ezáltal legyőzi a Dörtjét segítő Leuwenhoek-ot és Swammerdammot. Leuwenhoek és Swammerdamm a polgári világ tagjai is, ugyanakkor viszont csodás világuk is van: mindketten régóta halott tudósok, akik a természet erőit akarják hatalmukba állítani. Dörtjét /azaz Gamaheh hercegnőt ők próbálják életre kelteni, s ehhez akarják megszerezni Meister Floh-t, aki szintén varázseszközök birtokában van /a mikroszkopikus lencse, illetve a csipése/, sőt Peregrinust is fel akarják használni a természet titkainak megfejtéséhez: Peregrinus ugyanis tudtán kívül valamilyen csodás erő birtokában van. A Dörtje-féle szerelem elutasítása és az igazi harmóniát adó szerelem megismerése juttatja el Peregrinust saját mágikus hatalmának megismeréséhez /a szerelem mint a titkok birtokába juttató erő motivumá itt is szerepel/: valójában ő a csodás világ fő képviselője /König Sekakis/, aki vissza tudja adni Dörtjének igazi alakját, és beteljesíti a Dörtjébe szinte reménytelenül szerelmes Pepusch szerelmét is. /Pepusch is kettős létű: a polgári világban Peregrinus barátja, a csodás világban pedig a Distel Zeherit./ Peregrinus mágikus erejével elpusztítja a saját és a csodás világ más képviselőinek ellenfeleit /Swammerdammot, Leuwenhoek-ot, a Genius Thetelt és az Egelpriinet/: ők azért bűnhődnek, mert a valódi titkokat és összefüggéseket sohasem ismerték fel. Peregrinus azonban nem marad meg a csodás világban, hanem visszatér a polgári világba azáltal, hogy a könyvkötő lányát, Röschent veszi feleségül. Így tehát végsősoron elfogadja a polgári világot, de egyrészt csodás világának tudata révén felül is emelkedik azon, másrészt pedig a Röschen képviselte polgári világ bizonyos fokig eltér a polgári világ többi tagjainak világától. Peregrinus így, mintegy e polgári világ "javított" változatát valósítja meg a mese végén. Ezzel szemben áll Dörtje és Pepusch, azaz Gamaheh és Distel Zeherit sorsa: eredeti csodás alakjukat visszanyerik ugyan, szerelmük azonban a halálban teljesedik be: a csodás világ mint különálló világ ezzel mintegy megszűnik létezni,

hiszen Peregrinus mint a csodás világ megmaradt képviselője a polgári világban él tovább.

2.3. A mesék egyik legfőbb szerkezeti vonása az, hogy majdnem minden szereplőnek két "világa" van. Kivétel ez alól a Topf-ban Serpentina, neki csak csodás világa van, és Heerbrand, aki csak polgári világgal rendelkezik, illetve a Meister Floh-ban Meister Floh, akinek csak egy, a csodás és a polgári világ közötti szintet képviselő világa van, valamint Röschen, aki csak polgári világgal rendelkezik. Ennek megfelelően Anselmusnak van egy polgári és egy ezzel ellentétes csodás világa. Lindhorst az egyik világában polgári foglalkozást űző levéltáros, a másikon szalamandra és szellemfejedelem. Az almáskofa az egyik világában polgári öregasszony, az öreg Liese, a másikon pedig boszorkánymesterséggel foglalkozó figura. Veronika az egyik világában jólnevelt polgárkisasszony, a másikon a boszorkány almáskofa segítőtársa. Hasonlóképpen Peregrinusnak is van egy polgári, valamint egy csodás világa is. Anselmussal ellentétben azonban ő korábban volt tagja ennek, és bár a csodás világ lényegi összefüggéseit bizonyos szinten megőrzi, végül a polgári világban marad: két világa így mintegy egymásba olvad, és az egyik dominálja a másikat. Ugyanilyen módon megadhatók a Meister Floh többi szereplőinek világai is /erre az előzőekben már utaltunk/.

Az egyes szereplők saját világai egymással ellentétes prédikátumokat tartalmazó kijelentésekből épülnek fel, így pl. Anselmus polgári világa kizárja Anselmus csodás világát, a Meister Floh-ban pedig Peregrinus két világa áll szemben egymással. Ugyanígy, szembeállíthatók egymással mindkét mese többi szereplőinek világai is. Ugyanakkor viszont egy-egy szereplő oppozicionális világai különböző "fölérendelt" világokhoz rendelődnek hozzá. Egy-egy ilyen "fölérendelt" világ elemei a szereplők egyes megfelelő világai, a hozzárendelés pedig egy-egy kitüntetett prédikátumot tartalmazó kijelentés révén történik. Így a Topf-ban a /+hit a csodás világ létezésében/ prédikátumot tar-

talmazó kijelentés alapján meghatározható a "polgári világ", amelynek elemei Anselmus, Lindhorst, az almáskofa, Veronika, Heerbrand, Paulmann polgári világai. Vele szemben áll a "csodás világ", amely a / + természet mélyebb összefüggéseinek ismerete/ prédikátumot tartalmazó kijelentés révén két részvilágra bontható: az egyiknek elemei Anselmus, Lindhorst és Serpentina csodás világa, a másiknak pedig az almáskofa és Veronika csodás világa. A két csodás világ ellentétes a polgári világgal, de egymással is opozícióban állnak. Ennek az opozíciónak a polgári világgal való ellentététől némileg eltérő jellege van: a két csodás világnak vannak közös tulajdonságai is, de az opozicionális tulajdonságok végeredményben dominálják ezeket.

A különböző szereplők ellentétes világai a Meister Floh-ban is sajátos "fölérendelt" világokba integrálódnak. A / + a csodás világ ismerete/ prédikátumot tartalmazó kijelentés alapján meghatározható a polgári világ /Peregrinus, Pepusch, Dörtje, Swammerdamm, Leuwenhoek, Thetel, az Egelprinz polgári világa, valamint Röschen világa, illetve a polgári világ egyéb tagjainak - pl. Peregrinus szülei - világa/. A / + gondolatokkal egyező szavak/ prédikátumot tartalmazó kijelentés alapján e polgári világ is tovább bontható, akkor az egyik csoportba tartozik Peregrinus, Pepusch polgári világa és Röschen világa, a másikba pedig a többi felsorolt szereplő polgári világa. A / + csodás világ ismerete/ prédikátumot tartalmazó kijelentés kijelöli a "fölérendelt" csodás világhoz tartozó világokat is, amelyek a / + valódi megismerés/ prédikátumot tartalmazó kijelentés alapján két újabb csoportra bontható: az egyikhez tartozik Peregrinus, Pepusch, Dörtje csodás világa, sőt bizonyos fokig ide sorolható Meister Floh világa is. A másik csoportba tartozik Leuwenhoek és Swammerdamm, illetve a Genius Thetel és az Egelprinz csodás világa. A "fölérendelt" csodás világ két része, bizonyos közös tulajdonságai ellenére itt is alapjában véve szembenáll egymással, sőt végül is az egyik teljesen meg

is szűnik. A "fölérendelt" csodás világ a polgári világgal is ellentétben áll, de a Topf-mesétől eltérően itt a végén a polgári világ dominál.

3. Az elemzések révén megadható a mesék elvont szerkezete. Az elkülöníthető nagyobb egységeket "lehetséges világoknak" tekintjük: a történetet felfoghatjuk bizonyos számú "lehetséges világ" univerzumának: "A /narrative/ universe is composed of a number of possible worlds... The set of all possible worlds relative to a given fundamental universe has a relation of accessibility defined on it"². Egy-egy "lehetséges világ" úgy fogható fel, mint "eine Menge von Sachverhalten, die logisch konsistent ist und in dem Sinn vollständig, da für jede Tatsache in unserer Welt sie selbst oder ihre Negation in dieser Menge enthalten ist"³, azzal a megszorítással azonban, hogy egy-egy narratív "lehetséges világ" a fenti értelemben nem szükségszerűen teljes, így egy-egy "lehetséges világ" leírása csak az adott mű/vek/ univerzumán belül szükséges tényállásokat tartalmazza⁴. A mű univerzumának összes "lehetséges világai" azonban együttesen az adott szövegvilág teljes leírását adják meg.

3.1. Az E.T.A. Hoffmann-mesékben - a részletes elemzés alapján - megkapjuk a szövegvilág egy-egy individuumának tulajdonságait, az egy-egy individuumhoz tartozó prédikátumokkal alkotott kijelentéseknek a felsorolása pedig kijelöli az adott individuum "lehetséges világait".

Legyen $x_1, x_2, x_3, x_4, x_5, x_6, \dots$ a szöveg individuumainak halmaza,

F, G, H, I, J, K, \dots az individuumokhoz hozzárendelhető prédikátumok halmaza,

p, q, r, z, \dots az Fx_1, Gx_1, Hx_1, \dots szerkezetű kijelentések halmaza.

Ekkor egy ' x_1 ' individuum egy "lehetséges világa":

$W_{x_1} = p, q, r, \dots$

Jelöljük F', G', H', \dots -vel az F, G, H, \dots prédikátumok ellentétét, p', q', r', \dots -vel pedig az $F'x_1, G'x_1, H'x_1$ stb. szerkezetű kijelentéseket.

Ekkor az ' x_1 ' individuum W'_{x_1} "lehetséges világa":
 $W'_{x_1} = p', q', r', \dots$

Ilymódon W_{x_1} és W'_{x_1} között oppozíciós kapcsolat áll fenn:
 $R_{\text{opp}} / W_{x_1}, W'_{x_1} /$

Oppozíciós kapcsolat azonban csak egy-egy individuum két különböző "lehetséges világa" között megengedett, egy "lehetséges világon" belül nem szerepelhet egy bizonyos kijelentés és annak ellentéte is.⁵

A fent megadott módon meghatározhatók az összes individuum "lehetséges világai" W_{x_2} , ill. W'_{x_2} ; W_{x_3} ill. W'_{x_3} stb./ is.

Néhány esetben megengedhető, hogy egy-egy individuum csak egy "lehetséges világgal" rendelkezzen, ebben az esetben a "lehetséges világával" oppozícióban álló "lehetséges világot" üres halmaznak tekintjük. /Pl.: $W_{x_4} = q, r, z, \dots$; $W'_{x_4} = \emptyset$.

A szövegvilág az individuumok "lehetséges világainak" megadása révén két, egymással oppozícióban álló "lehetséges világra" bontható, amely elemeiként az individuumok megfelelő "lehetséges világait" tartalmazza, azaz halmazok halmazaként határozható meg:

$$W_1 = \{W_{x_1}, W_{x_2}, W_{x_3}, W_{x_4}, W_{x_5}, W_{x_6}\}$$

$$W_2 = \{W'_{x_1}, W'_{x_2}, W'_{x_3}, W'_{x_4}, W'_{x_5}, W'_{x_6}\}$$

A két oppozicionális "fölérendelt" világra bontás egy-egy ún. "kitüntetett" prédikátumot tartalmazó kijelentés segítségével történik: "kitüntetett" prédikátumot tartalmazó kijelentésnek tekintjük azt a kijelentést, amely valamelyik formájában /pl. p vagy p' / minden individuum világában előfordul. /Igy pl. a p -t tartalmazó individuális lehetséges világok W_1 -et, a p' -t tartalmazóak pedig W_2 -t határozzák meg./

A W_1 "főlérendelt" világ is tovább osztható két részhalmazra, mégpedig egy olyan újabb "kitüntetett prédikátumot tartalmazó kijelentés /pl. z , ill. z' / alapján, mely W_2 -ben nem szerepel, W_1 -ben viszont igen, mégpedig állító vagy tagadó formájában; pl. a z kijelentést tartalmazó individuális világok a W_1 világot, az z' kijelentést tartalmazó individuális "lehetséges világok" pedig $W_{1,,}$ -t jelölik ki:

$$W_1 = \{w_{x_1}, w_{x_2}, w_{x_3}\} \quad W_{1,,} = \{w_{x_4}, w_{x_5}, w_{x_6}\}.$$

Ugyanigy W_2 is felbontható $W_{2,-}$ -re és $W_{2,,}$ -re /ez nem mindig történik meg: a Meister Floh-ban pl. igen, a Topf-ban nem/.

A W_1 , illetve a $W_{1,,}$ "főlérendelt"világok elemei /azaz a bennük szereplő individuális "lehetséges világok"/ egymással összeegyeztethetők /kompatibilisek/: $R_{\text{comp}}/w_{x_1}, w_{x_2}/$ vagy $R_{\text{comp}}/w_{x_2}, w_{x_3}/$, ill. $R_{\text{comp}}/w_{x_4}, w_{x_5}/$, stb.

Ugyanigy összeegyeztethetők egymással a W_2 "főlérendelt" világ elemei is: $R_{\text{comp}}/w'_{x_1}, w'_{x_2}/$, stb.

Ha két individuum "lehetséges világa" összeegyeztethető egymással, akkor ezt úgy is tekinthetjük, hogy elérhetőek egymás számára,⁶ azaz $R_{\text{acc}}/w_{x_1}, w_{x_2}/$ vagy $R_{\text{acc}}/w_{x_2}, w_{x_3}/$, ill. $R_{\text{acc}}/w'_{x_1}, w'_{x_2}/$, stb. /acc = accessible/.

A megfelelő "főlérendelt" világok dominálják az individuumok "lehetséges világait"; ez a dominancia abban áll, hogy a különböző individuumok meghatározott "lehetséges világai" csak bizonyos oppozíciós kapcsolatba kerülhetnek egymással, pl. $R_{\text{opp}}/w_{x_1}, w_{x_2}/$, de $R_{\text{opp}}/w'_{x_1}, w_{x_2}/$ már lehetséges, azaz az azonos "főlérendelt" világhoz tartozó individuumok világai nem lehetnek egymással oppozícióban.

A különböző "főlérendelt" világok között is dominancia-relációk jönnek létre, amelyek segítségével meghatá-

rozható a Hoffmann-mesék szerkezetében végbemenő fő változás. A mesék ugyanis, bár alapstruktúrájuk egységesen írható le, a "fölérendelt" világok közötti dominancia-reláció tekintetében lényeges különbségeket mutatnak föl /itt csak Hoffmann első és utolsó meséjére térünk ki/.

A Der goldne Topf c. mesében a történet egyes szakaszain hol W_2 /a polgári világ/ dominálja W_1 -et /a csodás világot/, és ilymódon W_1 -t és $W_{1'}$ -t is /a kétféle csodás világot/:

$R_{dom}/W_2, W_1/$, majd fordítva: $R_{dom}/W_1, W_2/$.

Ugyanakkor W_1 , és $W_{1'}$, között is fennáll ez a dominancia-váltás: $R_{dom}/W_1, W_{1'}/$, majd $R_{dom}/W_{1'}, W_1/$.

A mese végén a dominancia-relációk a következőképpen alakulnak ki: $R_{dom}/W_1, W_{1'}/$ / $W_{1'}$, meg is szűnik/.

W_1 , és W_2 között azonban bizonyos egyensúly jön létre:

$R_{dom}/W_1, W_2/$ és $R_{dom}/W_2, W_1/$.

W_1 , fennmarad és Anselmusnak a polgári világból való kilépése révén különválik W_2 -től, ugyanakkor viszont W_2 is fennáll W_1 -től függetlenül, sőt mindkettőben harmonikus állapot jön létre/, Anselmus és Serpentina, ill. Heerbrand és Veronika házassága révén/, a csodás és reális elemek sajátos keveréke valósul ezáltal meg.

A Meister Floh c. mesében a történet különböző szakaszain hasonlóan változnak a dominancia-relációk, a mese végén azonban a Topf-tól eltérően a dominancia-viszonyok a következőképpen alakulnak:

$R_{dom}/W_1, W_{1'}/$ / $W_{1'}$, itt is megszűnik/.

ugyanakkor azonban $R_{dom}/W_2, W_1/$, tehát a polgári világ dominálja a csodás világot, olyannyira, hogy az majdnem teljesen meg is szűnik. Itt tehát a polgári világ kerül túlsúlyba, a csodás világ néhány tagja megszűnik létezni, a W_1 '-nek csak egy eleme /Peregrinus csodás világa/ épül be alárendelt formában W_2 -be. Ilymódon Hoffmann e késői

meséjében a polgári világ dominálja a csodás világot: a csodás és a reális elemek kerülnek túlsúlyba. Bizonyos fordulatot jelent ez a Hoffmann-mesékben, mert az alapstruktúra döntően megmarad ugyan, egyes elemei között azonban megváltoznak bizonyos kapcsolatok. A romantika bizonyos elemei, kellékei szerepeltetése ellenére e mese végső konkluzióját tekintve a való, reális világhoz kerül közelebb, abban oldódik meg.

3.2. Az ismertetett mese-szerkezet meglehetősen elvont. Ilymódon természetesen elvonatkoztat a szövegek egyéb szintjeitől, pl. a történetek eseménysorainak menétől, lineáris elrendezettségétől, tér-idő-struktúrájától, a szereplők esetlegesebb vonásaitól, stiláris vonatkozásoktól stb. Ugyanigy elvonatkoztat a mesékben szereplő szimbolikus-emblematikus történetektől is, amelyek a megadott modell alapján hasonlóan írhatók le: e történetek mintegy a mesék "elsődleges" történeteinek megismétlései. Ugyanakkor viszont ez az elvont struktúra alkalmas arra, hogy néhány, nem túl nagyszámú elem és a közöttük értelmezett néhány alapvető reláció segítségével megadja a Hoffmann-mesék általános, közös szerkezetét, amelyből az esetleges variációk is levezethetők.

4. A fentiekben ismertetett struktúra azonban egy igen lényeges tekintetben "hiányos": csak a szövegben szereplőként posztulált individuumok "lehetséges világait" és azok relációit adja meg. Nem tartalmazza viszont a Hoffmann-mesékben explicit módon meglévő elbeszélőt és az általa feltételezett olvasót. A /fiktív/ elbeszélőnek a szövegbe való explicit beavatkozásai viszont az adott esetben a szövegek lényeges elemei: az ismertetett struktúra mintegy ettől a fiktív elbeszélőtől függ, akinek "közbeszólásai" a struktúra egyes elemeit kiemelve kettős funkciót töltenek be: egyrészt szemantikai funkciójuk van, amennyiben a szöveg narratív univerzumának bizonyos "lehetséges világai", valamint egyes "lehetséges világok" és az un. valós világ viszonyait explicit módon kiemelik. Másrészt azt a pragmatikai-kommunikatív funkciót is betöltik, hogy a /fiktív/ befogadónak a szövegbe való bevonásával egy

fiktív kommunikatív aktust /folyamatot/ modellálnak. Ez az eljárás a szöveg mindenkor aktuális befogadását is meghatározza: a szöveg aktuális befogadója így bizonyos fokig olyan szabályokhoz jut hozzá, amelyek révén a szöveg különböző "lehetséges világai", valamint a "lehetséges világok" és a valós világ szemantikai viszonyai elérhetőek lesznek számára, így azokat adekvát módon tudja interpretálni, és a szöveget a meglévő irodalmi konvenciók rendszerében /az elbeszélő intencióinak megfelelően/ el tudja helyezni.

A /fiktív/ elbeszélő "közbeszólásai" kétféle irányban hatnak a befogadóra.

4.1. Bizonyos "közbeszólások" a befogadó valós világára, annak tulajdonságaira, elemeire vonatkoznak, és ezeket a szövegben posztulált fiktív individuumok "lehetséges világaival" hozzák kapcsolatba, hasonlítják össze.

Pl. "Wohl darf ich geradezu dich selbst, günstiger Leser, fragen, ob du in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen dir all dein gewöhnliches Tun und Treiben... nun lappisch und nichtswürdig erschien? ... Ist dir, günstiger Leser, jemals so zumute gewesen, so kennst du selbst aus eigener Erfahrung den Zustand, in dem sich der Student Anselmus befand."⁷

Ilymódon egyfajta referencia-reláció jön létre a befogadó világa és a fiktív individuum "lehetséges világa" között. Ez a következőképpen írható le:

/R₁/ A /fiktív/ elbeszélő a befogadó W_r valós világát a szöveg W_t "lehetséges világaival" kapcsolja össze. A befogadó ezt az R/W_r, W_tⁱ⁻ⁿ /relációt a fiktív elbeszélő által tételezettⁱ⁻ⁿ referencia-relációként értelmezi.

4.2. A /fiktív/ elbeszélő más "közbeszólásai" viszont a referencia-relációról az elbeszélés narratív funkcióira helyezik a hangsúlyt.

4.2.1. Az elbeszélő "közbeszólásai" a szöveg szintaktikai-szemantikai viszonyaira vonatkoznak.

4.2.1.1. Az elbeszélő a szöveg egyes részeit, kompozicionális elemeit hozza kapcsolatba, illetve ezt az összekapcsolást explicit módon kiemeli, hogy ezáltal a kapcsolatok a befogadó számára jobban észrevehetőek legyenek.

Pl. "In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio... befindet sich hier eine Lücke... Man erfährt weder, was dieser Lärm bedeutet, noch wie der Prinz oder Giglio Fava nebst Celionati aus dem Palast Pistoja gekommen... Die fernere Fortsetzung lautet ungefähr wie folgt:..."⁸

4.2.1.2. Az elbeszélő a szöveg egy-egy individuumának különböző "lehetséges világait" hozza kapcsolatba egymással, megkönnyítve ezáltal a befogadónak a szöveg szemantikai relációinak felfogását, s ezáltal hozzájárul ahhoz, hogy a befogadó a maga számára megfelelő módon fejtsse meg a szöveg elvont modelljét.

Pl. "Konnte die genaue Portraitierung der schönen Aline, Dörtje Elverdink oder Prinzessin Gamaheh - denn da eine une dieselbe Person sich nur scheinbar in drei Personen zerspaltet, wei der geneigte Leser schon längst - füglich unterbleiben,"⁹

E "közbeszólások" a következő relációt hozzák így létre: R_2 / A /fiktív/ elbeszélő a szöveg meghatározott részzeit, ill. meghatározott lehetséges világait explicit kapcsolatba hozza egymással: $R/W_{t_i}, W_{t_j} /$. A befogadónak ezáltal a szöveg szintaktikai-szemantikai viszonyait explicit módon fel kell ismernie.

4.2.2. Az elbeszélő "közbeszólásai" a szöveg létrehozásának folyamatára, illetve bizonyos irodalmi konvenciókra vonatkoznak.

A szöveglétrehozás folyamatának egyes problémáit ismertetik pl. a következő szövegrészletben:

"Ich härmte mich recht ab, wenn ich die eilf Vigilien, die ich glücklich zustande brachte, durchlief und nun dachte, da es mir wohl niemals vergönnt sein werde, die zwölfte als Schlußstein hinzuzufügen."¹⁰

A szöveg felépítését, stílusát befolyásoló konvenciókra hivatkozik pl. a következő részletben:

"Es war einmal - welcher Autor darf es jetzt wohl noch wagen, sein Geschichtlein so zu beginnen. - "Veraltet!" - "Langweilig!" - so ruft der geneigte oder vielmehr ungeneigte Leser, der nach des alten römischen Dichters weisem Rat gleich medias in res versetzt sein will... Gegenwärtiger Herausgeber des wunderbaren Märchens von Meister Floh meint nun zwar, daß jener Anfang sehr gut und eigentlich der beste jeder Geschichte sei, weshalb auch die vortrefflichsten Märchenerzähler, als da sind Ammen, alte Weiber u.a., sich desselben jederzeit bedient haben; da aber jeder Autor vorzugsweise schreibt, um gelesen zu werden, so will er... dem günstigen Leser durchaus nicht die Lust benehmen, wirklich sein Leser zu sein. Er sagt daher ohne alle weitere Umschweife, da ..."¹¹

Ezek az eljárások a következő relációban foglalhatók össze:

R_3 / A /fiktív/ elbeszélő a szöveg W_t "lehetséges világait bizonyos K_1 irodalmi t_i -n konvenciókkal hozza kapcsolatba: R/W_t , K_1 /. Az adekvát befogadáshoz a befogadónak t_i -n ezt a relációt is fel kell fognia, és ennek alapján a szöveghez az "irodalmi" és "fiktív" jegyeket kell hozzárendelnie.

4.3. Az ismertetett eljárások végsősoron hozzájárulnak ahhoz, hogy az aktuális befogadó megfelelő módon interpretálja a szövegeket. E megfelelő interpretációhoz az is szükséges, hogy a szövegeket fiktívként, s a bennük szereplő individuumokat fiktív individuumokként fogja fel. Az R_1 reláció ugyan referencia-relációt hoz létre a szövegek "lehetséges világai" és a valós világ között, R_2 és R_3 viszont, az elbeszélő narratív funkciójára helyezve a hangsúlyt, ezt a relációt relativizálja, így a befogadó /ha megfelelően tudja e relációkat értelmezni/ végül fiktív szövegekként értelmezi e meséket.

Jegyzetek:

- ¹ Ld. Kanyó 1981:50-51 és 60-61.
- ² Kahn 1973:7
- ³ Kutschera 1976:23
- ⁴ Ld. Kanyó 1980:28
- ⁵ Egy individuum egy bizonyos "lehetséges világa" ilyen módon konzisztens /ld. ezzel kapcsolatban Hintikkánál az un. C.~-feltételt; Hintikka 1969:59/
- ⁶ Az elérhetőségi relációval kapcsolatban ld. pl. Kutschera 1976:27
- ⁷ Der goldne Topf. In: Hoffmann ⁵1976:I/78.
- ⁸ Prinzessin Brambilla. In: Hoffmann ⁴1980:565
- ⁹ Meister Floh. In: Hoffmann ⁵1976:II/186.
- ¹⁰ Der goldne Topf. In: Hoffmann ⁵1976:I/139
- ¹¹ Meisten Floh. In: Hoffmann ⁵1976:II/141

Irodalomjegyzék:

- 1/ E.T.A. Hoffmann ⁵1976: Hoffmanns Werke in drei Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar. /Bibliothek deutscher Klassiker/.
- 2/ E.T.A. Hoffmann ⁴1980: Märchen und Erzählungen. Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar. /Bibliothek der Weltliteratur/.
- 3/ Hintikka, J. 1969: Models for Modalities. Selected Essays. D. Reidel. Dordrecht.
- 4/ Kahn, E. 1973: Finite-state models of plot complexity. In: Poetics 9: 5-20.
- 5/ Kanyó, Z. 1980: Die Verwendung der Semiotik der "möglichen Welten" in der Analyse literarischer narrativer Texte. In: Csúri, K. /ed./: Literary Semantics

and Possible Worlds. Szeged. Studia
Poetica 2. 23-31.

6/ Kanyó, Z. 1981: Sprichwörter. Analyse einer einfachen
Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik.
Akadémiai, Budapest.

7/ Kutschera, F. von 1976: Einführung in die intensionale
Semantik. Walter de Gruyter, Berlin-
New York. /Grundlagen der Kommunikation/.

Barótiné Gaál Márta

A ROMANTIKUS ELBESZÉLÉS EPIKAI ÉS NEM EPIKAI
STRUKTÚRAI

/Egy Hoffmann-mű elemzése alapján/

Friedrich Schlegel már az Athënum-fragmentumokban a romantikus regény /elbeszélő műfaj/ elméleti megalapozását adja. Schlegel olyan általános érvényű prózai műfajt kíván létrehozni, amelynek "rendeltetése ..., hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és retorikával kapcsolatba hozza".¹ /116. fragmentum/

E műfaj - Schlegel szerint - egyesíti a költészetet és a prózát, a kor racionalizmusa ellen hat, ugyanakkor a kritikát is magában foglalja. Fő célja, hogy "az életet és a társadalmat költőivé" tegye.

A romantikus próza ennek megfelelően lírai, drámai és epikai struktúrákból épül. Ez nemcsak a romantikus regény, de a romantikus elbeszélés és mese sajátja is. Elméletileg a romantikus próza sajátos struktúrája a szimbolikus, ún. arabeszk forma schlegeli koncepcióján alapul. Az arabeszk fogalmát Goethe alkalmazza először a festészettel kapcsolatban. Schlegel e fogalmat az irodalom területére viszi át. A fogalom és a módszer átvétele, irodalomban történő meghonosítása megfelel a romantikus eszmeiségnek, amely a művészetek közeledését, az egyes művészetek ábrázolási módszereinek más művészetekben való alkalmazását szorgalmazza.

A schlegeli elméleti rendszerben az arabeszk-forma lényege a transzcendentálisra való szimbolikus utalás. Az arabeszk legfontosabb struktúraelemei Schlegel szerint a költői reflexió és a "kombinatív vicc", melyek a valóságból kiindulva az ideálra utalnak, s így a fokozódó absztrakció,

a szimbólummá-sűrités elősegítőivé válnak.²

A romantikus elméleti törekvések, így a Schlegel-fivéreknek a "progresszív egyetemes poézisre" vonatkozó elképzelései E.T.A. Hoffmann prózájában magas művészi igénnyel valósultak meg. Dolgozatomban E.T.A. Hoffmann Brambilla hercegnő c. capricciójának elemzésével és értelmezésével azt igyekszem nyomon követni, hogy az elbeszélés különböző szintjeit alkotó struktúrák /a lírai kitérőkben megjelenő, a mű egységét és a realiztikus motivációt biztosító elbeszélő, a lírai elemként is felfogható, a belső világ harmóniáját rekonstruáló mitikus sík, az ábrázolt valóság síkján megjelenő cselekmény-struktúra és a drámai, szinpadai elemek összefonódása, az elméleti-kritikai problémák és következtetések síkja, valamint a romantikus irónia fogalmától elválaszthatatlan költői reflexió/ hogyan válnak egy egységes romantikus prózai mű struktúrájának szerves alkotórészeivé.

A mű alcíme, Capriccio Jacques Callot metszeteihez zenei és képzőművészeti, grafikai összefüggésekre utal. Közismert tény, hogy E.T.A. Hoffmann zenei adottságai, zeneszerzői, rendezői tevékenysége, jellegzetes karikatúrái, valamint kiváló elbeszélőtehetsége révén a schlegeli univerzális művész-ideál megtestesítője, amely a különböző művészeti ágak egymáshoz való közelítését tűzi ki célul. Hoffmann irodalmi alkotásaiban ezen művészeti ágak közül elsősorban a zene hatása érvényesül.³ Esther Hudgins pl. Hoffmann Murr kandur /Lebensansichten des Katers Murr/ c. regényének struktúráját a zenei és irodalmi ábrázolás kontrapunktikus összejátszásaként jellemzi, ahol a zenéből átvett rondó-forma az elbeszélő forma lineáris ábrázolásmódjával kerül kölcsönhatásba.⁴ Jelen esetben a műfajmegjelölésként szereplő zenei műszó, a capriccio a kompozíció különböző síkjainak kötetlen, szabad kezelését, könnyed összejátszását, a cselekmény játékként való értelmezését fejezi ki, míg a Jacques Callot francia grafikus alkotói módszerére való utalás a groteszk elemek megjelenését, a romantikus irónia sajátos alkalma-

zását vetíti előre. A műben Callot karneváli rézmetszet-sorozatának, a Balli di Sfessaniának jelmezes figurái elevenednek meg.

Zenei szerkesztésre való utalást találunk a mese hatodik fejezetében: "A rendkívül érdekes eredeti capriccio-ban, melyet az elbeszélő pontosan követ, itt hézag mutatkozik. Hogy zeneileg fejezzem ki magam, hiányzik az átmenet egyik hangnemből a másikba, úgy, hogy az új akkord kellő előkészítés nélkül hangzik föl. Mondhatnók, a capriccio egy föloldatlan disszonanciával szakad meg." /502/⁵

A mű cselekményének háttéréül a római karnevál forgataga szolgál. A karnevál adja a keretet az ábrázolt valóság síkján lejátszódó eseményeknek, ugyanakkor - sajátos atmoszférájánál fogva - éppen a karnevál teremti meg a fogalmak groteszk eltolódásának, a mindennapok valóságából való kiszabadulás, a fantasztikum megjelenésének lehetőségét is. A hősök, Giglio Fava tragikus színész és Giocinta Soardi varróleány mindkét cselekménysík szereplői. A különböző sikokban létrejövő konfliktusok a cselekmény során a hősök belső konfliktusává válnak.

Az ábrázolt valóságszférán belül három szintet különböztethetünk meg:

1. A hétköznapi realitás síkja, amelyben a szegény varróleány bér munkát végez Bescapi szabómester számára, Giglio Fava pedig kezdetben divatos tragikus színész. A konfliktus ezen a síkon kezdődik, hiszen Giglio álmát, amelyben magát hercegnek látta, a valóság szférájában igyekszik valóra váltani. Ez a Giglióért folytatott harc kiindulópontja.

2. A színház, a színpadi játék síkja, amely feltételezi a szereplők átlényegülését, külsejük megváltoztatását és a játszott szereppel való belső azonosulás képességét. Ezen a síkon két tendencia küzd egymással: a régi szellemű, patetikus tragédia, amelynek képviselője Chiari és a commedia dell'arte elemeire építő, de annak felszínességét meghaladó komédia, amely Carlo Gozzi nevéhez fűződik.

3. A karnevál sikja, amelyben egyrészt a maszkoknak, jelmezeknek, karneváli játékoknak köszönhetően a színpasszió az utcára, az egész városra kiterjed, másrészt a maszkok és a mögöttük rejtőző személyek megkettőződésével, a komikum és tragikum ütköztetésével groteszk szituációk alakulnak ki, amelyek mintegy megteremtik a fantasztikum létrejöttének lehetőségét az ábrázolt valóság-szféra keretein belül.

A valóság e három elkülöníthető szintjén kívül a Brambilla hercegnő c. mesében - más Hoffmann-művekhez hasonlóan - jelen van a mitosz sikja is, amely az események műbeli esztétikai, filozófiai értelmezését teszi lehetővé, s amely fő vonásaiban a schellingi filozófiára vezethető vissza.⁶ A műben ábrázolt mitosz alapján válik világossá az olvasó számára, hogy a romantikus irónia nem más, mint a valóság, s az azt szubjektíve megélő ember megértésének eszköze. A romantikus irónia, amelyet a színház, a mitikus előtörténetben pedig az Urdar-tó szimbolizál, e mesében a színház kis világán keresztül érvényesül, amely tükröt tart a nagy világ, a "valóságos" élet elé. Az iróniának köszönhetően a hősök képesek önmagukat, a világ jelenségeit más megvilágításban, mintegy kívülről szemlélni, s ezáltal önmagukat és a világot megismerni. A művészet, jelen esetben a színházművészet alkotói folyamatként jelenik meg a műben, amely önmagát mint játékot leleplezi, ugyanakkor felismeri és jelzi saját lehetőségeit is.

Friedrich Schlegel a romantikus irónia fogalmát a Lyceum- és Athäenum-fragmentumokban határozta meg. Schlegel-Novalis-szal ellentétben - a művészi alkotás folyamatában hangsúlyozott szerepet tulajdonít az értelemnek. Az iróniában a tudat aktív közreműködését Schlegel a tagadásban és tagadás révén bekövetkező továbbfejlődésben látta. Szerinte a romantikus irónia nem más, mint a művész önmagán és művén való felülemelkedésének képessége. Így a művész egyrészt ábrázolóként, másrészt ábrázoltként vesz

részt az alkotás folyamatában, amely Schlegel szerint "önteremtés" /"Selbstschöpfung"/ és "önmegsemmisítés" /"Selbstvernichtung"/ egyidejűleg. /L 28./ A művésznak az alkotás módját és elveit is ábrázolnia kell művében, s ezáltal a romantikus irónia az önreflexió eszközévé válik. /A 255./⁷ Az irónia Schlegel elméleti rendszerében a művészet és világegész viszonyában jelentős funkciót tölt be: magában hordozza és feltárja azt a felismerést, hogy a műalkotás a maga végességében csak szimbolikus utalás a világegészre: "Még olyan egészen népszerű művészetekben is, mint a színjátszás, iróniát kívánunk: azt követeljük, hogy az eseményeket, az embereket, röviden: az élet egész játékát valóban játéknak tekintsék és ábrázolják. Ezt érezzük a leglényegesebbnek, s mi minden van ebben? - Vagyis csak az Egésznek a jelentéséhez tartjuk magunkat; ami az értelmet, a szívet, az érzületet, a képzeletet érinti, izgatja, foglalkoztatja, üditi: számunkra csak jel, eszköz az Egész szemléltetéséhez, s így van ez attól a pillanattól fogva, hogy ehhez az Egészhez felemelkedik."⁸ Schlegel irónia-fogalma tehát a reflexión, az ábrázolt jelenségeken való túlmutatás gondolatán kívül a mű olvasóra gyakorolt hatásának aspektusát is tartalmazza. Schlegelnél a végtelenre való utalásra kerül a fő hangsúly, a tárgyas, élményszerű ábrázoláson a művésznak tudatosan túl kell lépnie a költői reflexió segítségével.

Hoffmann Brambilla hercegnő c. meséjében a romantikus irónia költői értelmezését adja, amely több vonatkozásban megegyezik a schlegeli meghatározással, de el is tér attól. Ambivalens és univerzális jellege rokon a schlegeli koncepcióval. E.T.A. Hoffmann számára is alkotói módszert jelent a romantikus irónia, amely az élet megismerésének legmagasabb formája, s mint ilyen, filozófiai következtetések alapjául szolgálhat. A megismerés folyamatát, amelyet dialektikus triád formájában ábrázol Hoffmann, a romantikus irónia érvényesülésének tekinti:

"A gondolat elpusztítja a valóság szemléletét s az ember, elszakasztva az anyakebeltől, agyrémek között, vak kábultságban, hazátlanul tévelyeg, míg a gondolat tükörképe föl nem ismerteti magával a gondolattal, hogy ő van és hogy a legmélyebb, leggazdagabb tárnában, melyet számára az anyaként gondoskodó királynő megnyit, mint uralkodó parancsol, de mint vazallus engedelmeskedik is." /461/⁹

A gondolat tehát megteremti önmaga tükörképét, s ezáltal képes megismerni önmaga lényegét, felismerni elégtelenségét. A gondolat önreflexiója révén jön létre az újjáteremtett magasabbrendű szemlélet, "a gondolat magzata" /457/ /"Fötus des Gedankens" 87./.

A romantikus irónia művészetben betöltött szerepe Hoffmann szerint - Schlegeltől eltérően - elsősorban az, hogy a valóságot tükrözze és értelmezze, s ezáltal a valóságra visszahasson. A visszahatás során a tagadás mozzanatában nem az ábrázolt realitás megsemmisítése a cél, hanem a megismerés, a valóságszféra megértése és annak lehetőség szerinti meghaladása:

"... a színház kis világában kellett volna egy olyan párt találni, akit nemcsak élénk képzelet, szívből jövő humor hat át, hanem aki képes lenne kedélyhangulatát tárgyilagosan, mintegy tükörben, fölismereni és ezt úgy állítani a külső életbe, hogy hatalmas varázslatként hasson a nagy világra, melyben ama kisebb világ foglaltatik. Tehát, ha úgy tetszik, a színház jelképezi, - legalább bizonyos vonatkozásban az Urdar-forrást, melybe az emberek belépillanthatnak " /528-529/¹⁰.

Éppen ezért Giglio és Giacinta a mitikus sikkal való érintkezés ellenére sem válnak annak részévé, hanem az ábrázolt valóság szintjén maradva, de a művészi átlényegülés következtében egy, a valóság szintjét meghaladó nézőpont birtokában a művészetben találják meg egyéni kiteljesedésük lehetőségét.

Hoffmann romantikus művész-hőse számára - ahogy azt a Serapion-testvérek c. kötetben Lothar kifejti - a világ

nem csupán a környező realitást jelenti, de a fantázia birodalmát is. A művészek a világ kettősségének tudatában élnek, s "belső világuk", "szellemi erejük" segítségével képesek a hétköznapiaság fölé emelkedni, de belső erőiket mindig a külvilág, a realitás hozza mozgásba. A romantikus ironia kialakulásának és érvényesülésének is előfeltétele e kettősség fenntartása.

Hoffmann e mesében a hősök belső fejlődésével, valódi művésszé válásával bizonyítja, hogy csakis a romantikus ironia alapján jöhet létre igazi művészet. Gigliónak a mű kezdetén két téveszméje van: kiváló tragikus színésznek, majd Cornelio Chiapperi asszir hercegnek képzeletbeli magát. Mindkét téveszme egy-egy szereppel vagy szerepkörrel való teljes azonosulás következménye. A konfliktus akkor éri el tetőpontját, amikor Giglio önmagával kerül szembe, saját megkettőzött énjének azzal a részével, amelyet nem elégít ki többé Chiari dagályos stílusa. Második énje ugyanis Chiapperivel, a karnevál hercegével azonosul, aki a commedia dell'arte szellemét képviseli a műben. A színészi feladat alkotói megvalósításához akkor képes felemelkedni, amikor önmagát és a világot ironikusan szemléli, és a belső művészi szabadság elnyerése folytán igazi művészi teljesítményre, improvizációra válik képessé.

A capriccióban nemcsak tematikusan jelenik meg a színház, a karnevál világa, de a mű ábrázolásmódja is számtalan drámai elemet tartalmaz. Így például a drámára jellemző párbeszédes forma mennyiségileg messze meghaladja a leíró részek terjedelmét. E.T.A. Hoffmann hőseit elsősorban beszédük és cselekedeteik révén jeleníti meg. Az első fejezetben a párbeszéddek közé ékelte rövid, néhány mondatos leírások akár szerzői utasításként is értelmezhetők, hiszen csupán az időpontra, a helyszínre, a szereplők külsejére, valamint gesztusaikra, mimikájukra utalnak. Példaként említhetjük a capriccio első fejezetének kezdetét:

"A szürkület beállott, Avére harangoztak a kolostorokban, s az édes-bájos gyermek, Giacinta Soardi, félrelökte

a nehéz vörös atlaszból készülő, pompás női öltönyt, melynek diszén eddig serényen dolgozott, s a magas ablakból rosszkedvűen tekintett le a szűk, sivár, néptelen utcára. A vén Beatrice meg gondosan összeszedte a mindenféle tarka jelmezt, mely székeken és asztalokon szanaszét hevert a kicsiny szobában s szép rendben fölaggatta őket. Aztán csipőre tett kézzel odaállt a nyitott szekrény elé és mosolyogva mondta: ..." /415/¹¹

"Ezenközben az öreg rendbehozta a lámpát és meggyújtotta. S midőn a fény Giacinta arcára esett, észrevette, hogy keserves könnyek gyöngyöznek szeméből..." /417/¹²

A capriccio cselekménye kevés, egymástól nem nagy távolságban lévő helyszínen játszódik, s ezek a helyszínek ismételten szerepet kapnak a cselekmény során. Mindez a színpadi megjelenítés, az eljátszhatóság egyik feltétele, amelyre maga az elbeszélő hívja fel az olvasó figyelmét:

"Minden szépen egymás mellett sorakozik egy szűk körben, mely néhány száz lépéssel átérhető: a korzó, a Pistolja-palota, a "Caffé greco" stb. - és leszámítva a kis udvarvölgyi kiruccanást, állandóan a szűk, könnyen bejárható körben is maradunk" /509/¹³.

A cselekmény időkeretei is szűkreszabottak: a mű - a zárófejezet időbeli kitekintését leszámítva - kb. két hét eseményeit tartalmazza. Az idővel való bánásmódra jellemző, hogy az író rövid időszakok, maximum egy-másfél nap eseményeit fogja össze egy-egy cselekményszakaszban. A folyamatos eseménysorból órák, napok esnek ki /a 2. fejezetben 8 nap eseményeit "ugorja át" az író/, a mű ezáltal szakaszokra, jelenetekre tagolódik. A cselekmény gyors tempójú és egy-egy szakaszon belül viszonylag folyamatos.¹⁴ Megszakítása legtöbb esetben az elbeszélőnek az ábrázolt jellemekhez, eseményekhez kapcsolódó reflexiói közbeiktatásával, illetve a mítikus történet három részének monologikus előadásával történik, amely a fentebb vázolt drámai elemek ellenére a capricciót epikai jellegűvé szer-

vezik. Az én-elbeszélőnek a drámai eseményekbe történő beavatkozásai, ezen részek affektív felfokozottsága /kérdések, felkiáltások/ egyrészt a cselekmény realizisztikus motivációját alkotják, másrészt viszont - éppen a folyamatos eseménysor megszakítása miatt - illúzióromboló hatásúak. A hetedik és nyolcadik fejezetben az elbeszélő auktoriális magatartást vesz fel, s ennek megfelelően nő az elbeszélő és az ábrázolt valóság közötti távolság. Ezzel párhuzamosan a mű befejezéséhez közelítve egyre fokozottabb mértékben a realizisztikus illúziókeltéssel ellentétes, tipikusan romantikus tendencia érvényesül, amely az események fiktív, "irodalmi" jellegét hangsúlyozza.¹⁵ Példaként idézhetjük az ábrázolt valóság-szint és a mítosz síkja között közvetítő szerepet betöltő Celionati szavait a hetedik fejezetből: " ... csak arra akarlak benneteket figyelmeztetni, hogy a költő, aki kitalált minket és akinek engedelmeskedni tartozunk, ha igazán akarunk létezni, semmilyen meghatározott időt nem irt elő létünket és cselekedeteinket illetőleg " /515/¹⁶.

Az illúzióromboló tendencia azonban nemcsak az elbeszélői magatartásban nyilvánul meg, de a hősök önleplező megnyilatkozásaiban is, akik önmagukat fiktív figuráknak, művészi-alkotói tevékenység eredményének tekintik, akiknek mozgását csupán a művészi teleológia szabályozza.

Jegyzetek:

- ¹ August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Gondolat: Bp., 1980. 280-281.
- ² Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans. Mouton: The Hague. Paris, 1975. 41-42.
- ³ Marianne Stradal: Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A. Hoffmann. Borna-Leipzig, 1928. 5.
- ⁴ Esther Hudgins, i.m. 90-133.

- ⁵ E.T.A. Hoffmann Brambilla hercegnő c. meséjét itt és a továbbiakban Sárközi György fordításában idézzük az alábbi kiadás alapján: E.T.A. Hoffmann. Brambilla hercegnő. Elbeszélések. Európa, 1959. A fordítás eredeti-je: "In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur anderen, so dass der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja, man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz." /171/
A német nyelvű idézetek E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. Berlin, 1976-os kiadásból származnak.
- ⁶ Barótiné Gaál Márta: Schelling természetfilozófiája és a romantikus próza. Megjelenés alatt.
- ⁷ Schlegel irónia-elméletét behatóan elemzi Ingrid Strohschneider-Kohrs Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960. első fejezetében.
- ⁸ August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: i.m. Beszélgetés a költészetről. 366-367.
- ⁹ "Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust, wankt in irrem Wahn, in blinder Betaubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, dass er ist, und dass er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muss er auch als Vasall gehorchen." /94/
- ¹⁰ "In der kleinen Welt, Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch, imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äussere Leben treten zu lassen, dass sie auf die grosse Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein

mächtiger Zauber." /222-223/

- 11 "Die Dämmerung brach ein, es lautete in den Klöstern zum Ave: da warf das holde hübsche Kind, Giacinta Soardi geheissen, das reiche Frauenkleid von rotem schweren Atlas, an dessen Besatz sie emsig gearbeitet, beiseite und schaute aus dem hohen Fenster unmutig hinab in die enge, öde, menschenleere Gasse. Die alte Beatrice raumte indessen die bunten Maskenanzüge jeder Art, die in dem kleinen Stübchen auf Tischen und Stühlen umherlagen, sorglich zusammen und hing sie der Reihe nach auf. Beide Arme in die Seiten gestemmt, stellte sie sich dann hin vor den offenen Schrank und sprach schmunzelnd..." /8-9./
- 12 "Während dieser Reden hatte die Alte die Lampe in Ordnung gebracht und angezündet. Als nun der helle Schein Giacinten ins Gesicht fiel, gewährte die Alte, dass ihr die bittren Tränen aus den Augen perlten..." /10/
- 13 "In einem kleinen Kreise, den man mit wenigen hundert Schritten durchmisst, liegt alles hübsch beisammen: der Corso, der Palast Pistoja, der "Caffé greco" u.s.w., und, den geringen Sprung nach dem Lande Urdargarten abgerechnet, bleibt es immer bei jenem kleinen, leicht zu durchwandelnden Kreise." /185/
- 14 E.T.A. Hoffmann meséinek drámaiságára utalást találunk:
Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München, 1966. 167.
Paul-Wolfgang Wühl: Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. München, 1966. 138.
Nicolaus Rockenbach: Bauformen romantischer Kunstmärchen. Köln, 1957. 65-67.
- 15 Wellek-Warren: Az irodalom elmélete. Gondolat, Bp., 1972. 338.
- 16 "... ich will es darauf ankommen lassen, wie es wird, und euch zuvörderst darauf bemerklich machen, dass der Dichter, der uns erfand, und dem wir, wollen wir wirklich existieren, dienstbar bleiben müssen, uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat." /197/

Bernáth Árpád

HEINRICH BÖLL: HAUS OHNE HÜTER /MAGUKRA MARADTAK/ C.
REGÉNYÉNEK ELEMZÉSE

Egy problematika újrafogalmazása

A nyugat-német irodalomról szóló áttekintések Heinrich Böllt nem szokták a kísérletező prózairók közé sorolni. Mégis, a korabeli kritika úgy fogadta 1954-ben a Magukra maradtak c. regényét, ahogy akkoriban és később Arno Schmidt, Helmut Heissenbüttel vagy Jürgen Becker műveit volt szokás: a regény széteső, áttekinthetetlen, volt az általános ítélet. S ez a megítélés továbbélt később íródott tanulmányokban is.¹

A fogadtatás azért is meglepő, mert a Magukra maradtak az ábrázolásmódot tekintve az első Böll-siker, a nagy olvasótáborra találó és pozitív kritikai visszhangot kiváltó Und sagte kein einziges Wort /És száját nem nyitotta szóra/ továbbírása. Ez az egy évvel korábban megjelent regény 13 fejezetből áll és két elbeszélője van, Fred Bogner és felesége Käte. Házasságuk válságának történetét fejezetenként váltakozva mondják el. A Magukra maradtak 22 fejezete hasonló módon ábrázolja két család háború utáni életét. Itt is fejezetenként váltakozó perspektívából ismerjük meg a regény világát. Ebből a szempontból az előző regényhez képest csak annyi változás van, hogy a perspektívák száma megnövekedett. De ez önmagában aligha magyarázza a befogadás zavarait. Hozzá tartozik ehhez, hogy a perspektíva-váltások ellenére a Magukra maradtak-ban nincsenek elbeszélők. Az ábrázolásmód figyelmen kívül hagyja a nemirodalmi elbeszélés kommunikációs szituációjának konvencióit. A szöveg csak közvetve jeleníti meg a főbb alakokat: bár nem ők az elbeszélők, nem írja le őket. Csak azt, amit váltakozó perspektívából ők lát-

nak, s ezzel megnehezíti a regényvilág rekonstrukcióját.

Ami a perspektívát illeti: az első hat fejezetig a Magukra maradtak az előző regény szabályos megkettőzése. A műben megjelenő világot hol az egyik, hol a másik család szemszögéből látjuk, miközben hol a fiú, hol az anya képviseli a családot. Az első fejezetben Martin, Nella Bach fia, a másodikban Heinrich, Brielachné fia, a harmadikban maga Nella Bach, a negyedikben maga Brielachné, az ötödikben ismét Martin, aki Heinrich barátja is, a hatodikban ismét Heinrich, aki Martinhoz hasonlóan a második világháborúban vesztette el apját. A többnyire fejezetenként váltakozó perspektíva továbbra is megmarad, de a hetedik fejezetben ábrázoltakat már egy ötödik szereplő szemszögéből látjuk. Albert Muchowról van szó, aki a Bach-család házában lakik és Nella férjének barátja volt. Ezzel megbomlik az ábrázolás eddigi szimmetriája. Az előtérbe a Bach-család kerül, bár tovább követhetjük a Brielach-család sorsát is, és megismerkedhetünk - a két családtól részben függetlenül, részben velük összefüggésben - Albert Muchow történetével.

Nella Bach, Brielachné és Albert Muchow története igen hasonló. A lényeges különbség és a funkcionális összefüggés köztük nem ismerhető fel könnyen. Ahogy az ábrázolás perspektíváinak relatív nagy száma, gyakori és csak közvetve jelzett váltakozása egyes kritikusok és bizonyára számos olvasó számára a regényt "áttekinthetlenné" tette, a történetek sokasága és hasonlósága lehe- telt az alapja az ítéletnek, hogy Böllnek ez a műve "szét- eső".

Hogy áttekinthetővé tegyük és összefüggő egészként értelmezhessük a regényt, meg kell közelebbről vizsgál- nunk, hogy miben áll tulajdonképpen a három fő esemén- sor hasonlósága és különbsége.

Mint már utaltunk rá, Nella és Brielachné özvegy és most hozzátehetjük, özvegy Albert Muchow is. Az ő fele- ségét, Leent, egy angol tanárnőt még a háboru előtt be-

tegség ölte meg. A regény lényegében azt ábrázolja, hogyan viseli sorsát a három özvegy, s azzal zárul, hogy a magukra maradtak új társra találnak. Nella Bresgotében, egy hetilap főszerkesztőjében, Brielachné pedig Albert Muchowban. Vagyis mind a három eseménysort kapcsolatok kialakulása és megszakadása, megszakadása és kialakulása tagolja. S ha így nézzük az eseménysorokat, a regényt nemcsak az ábrázolásmód alapján, hanem egy ennél lényegesebb szempontból: az eseménysorok felépítését tekintve is az És száját nem nyitotta szóra továbbírásának tarthatjuk, sőt az utóbbi aspektusból a korábbi könyvek, a Der Zug war pünktlich /A vonat pontos volt/ és a Wo warst du, Adam? /Adám, hol voltál?/ megismétlésének is. Mind a négy mű eseménysorai ugyanis találkozás és szétválások sorából alakulnak ki. Ezen az absztrakciós szinten csak annyi eltérés van közöttük, hogy hol férfi és nő szétválásával, hol együttmaradásukkal zárulnak. Természetesen ez az absztrakt eseménystruktúra - vagy ahogyan a továbbiakban nevezni fogjuk: cselekmény - sokkal általánosabb, mintsem hogy csak a felsorolt Böll-művekre legyen jellemző. Propp vizsgálódásaiból kitűnik, hogy egy ősi epikai műfajban, a varázsmesében is a találkozás-elválás viszony a domináns reláció a cselekvő személyek között.² Bahtyin kutatásaiból tudjuk, hogy már az antik regény egyes típusainak cselekménye is ugyanerre a relációra épül.³ Gondoljunk a barokk-regényre vagy a Don Juan-téma számtalan feldolgozására vagy későbbi cselekménytípusokra, újra és újra azt találjuk, hogy az eseményeket férfi és nő találkozása és szétválása strukturálja.

Ugyanakkor a közelebbről megjelölt műfajok és regénytípusok cselekménye között jelentős különbségeket állapíthatunk meg.

A varázsmese és az antik regény Bahtyinnál meghatározott két típusa: a köznapi és a próbatételes kalandregény egyrészről és a Don Juan-téma legtöbb feldolgozása másrészről a cselekmény szintjén megkülönböztethető

azáltal, hogy előbbi csoportnál a találkozó párok együttmaradása a cél, az utóbbinál - a Don Juan-figura szempontjából - pedig a találkozás után a szétválás.

A varázsmese és az itt említett antik regénytípusok között az a különbség, hogy a varázsmesékben a találkozásnak, az antik regénytípusnak megfelelő művekben pedig az együttmaradásnak vannak akadályai.

A köznapi és a próbatételes kalandregények ebben a vonatkozásban abban különböznek egymástól, hogy az előbbiben az együttmaradás akadályait a szereplők metamorfózisuk: egy magasabb értékrend által meghatározott lét- vagy életmód vállalása által győzhetik le, míg az utóbbiban épp a változás elutasításával, személyiségük megőrzésével.

Ha most már a szóbanforgó Böll-regények cselekményét kívánjuk közelebbről jellemezni, a cél, az akadály és legyőzésük eszközei szempontjából, akkor azt találjuk, hogy a négy mű cselekménye a köznapi kalandregényekével rokonítható. Mindegyikük cselekményében a találkozó párok együttmaradása a cél, akadályá nem a találkozásnak, hanem az együttmaradásnak van, s egyfajta metamorfozis megtörténte vagy elmaradása határozza meg a zárlatot, amely alapján a cselekmény lehet nyitott /szétválással végződik/ vagy zárt /találkozással ér véget/. Az Adám, hol voltál? fő eseménysora ennek megfelelően nyitott cselekményt képez le, míg a többi művek zárt cselekményt utánoznak.

További strukturális különbséget az egyes művek cselekményei között a találkozások és elválások, valamint a találkozó párok /a cselekmény figurapárjai/ és az együttmaradást megakadályozni kívánó személyek /a konfliktusfigurák/ száma alapján tehetünk. A vonat pontos volt cselekményében a különlét és az együttlét állapotai: a cselekmény egy szakasza például háromszor ismétlődik meg, a Magukra maradtak fő eseménysorában kétszer. Az És száját nem nyitotta szóra cselekményében ismételten ugyanazok a figurák találkoznak, míg a többi műben csak az egyik figura állandó, a másik változó. A konfliktusfigura is lehet

azonos, de lehet minden egyes találkozásnál más és más.

Hogy ezekről a változásokról egyszerűbben, rövidebben tudjunk beszélni, a cselekmény figuráit a következőkben többnyire szimbólumokkal jelöljük. A cselekmény figurapárja: F_a és F_b . Ha az egyiküket a regény eseménysoraiban különböző szereplők jelenítik meg, akkor F_{b1} , F_{b2} ... F_n rövidítéseket használunk. A konfliktus-figura jele F_c . Ha F_a és F_b találkozásait leképező eseményeknél különböző szereplők töltik be a konfliktusfigura funkcióját, akkor a cselekményben az F_{c1} , F_{c2} ... F_{cn} jelölést alkalmazzuk.

Adott cselekménytípus jellemzését, lehetséges változatainak megállapítását, pontos leírásához szükséges szimbólumok bevezetését most nem folytatjuk.⁴ Így is elegendő szempontot kaptunk a Magukra maradtak eseménysorainak magyarázatához. Ezzel lehetővé vált az egyes cselekményváltozatokat realizáló Böll-művek módszeres összehasonlítása is. Milyen erők akadályozzák meg az F_a és F_b figuráknak megfeleltethető szereplők együttmaradását a Magukra maradtakban és másutt? Milyen típusu metamorfózis jelentheti az adályozóknak a semlegesítését itt és a korábbi művekben? Választ adva ezekre a kérdésekre tisztázhatjuk, hogy miképpen folytatja a Magukra maradtak a megelőző Böll-regényeket, s mi tekinthető lényeges azonosságnak és különbségnek a Magukra maradtak három fő eseménysorában.

A kétszakaszos zárt cselekményt leképező Nella-történet "szereposztása" a fentiek értelmében a következő: F_a = Nella Bach. F_{b1} = Rai Bach, a fasizmus uralomrajutása után fellépő, de rövidesen elhaligató, a világháboruban katonaként résztvevő költő. F_{b2} = Bresgote, egy hetilap főszerkesztője. A cselekmény első szakaszában a figurapárt szétválasztó konfliktusfigura interpretánsa egy Gäseler nevű katonatiszt, aki a fronton Rai Bachnak olyan feladatot ad, amely egy halálos ítélettel bizonyul egyenlőnek. Személyes sértődöttségéből veszélyes és katonailag céltalan felderítőútra küldi beosztottját, aki onnét soha

nem tér vissza.

A cselekmény első szakaszának megfelelő eseménysorban tehát a katonai szférát reprezentáló alak interpretálja a konfliktusfigurát, egyébként éppúgy, mint A vonat pontos volt-ban és az Adám, hol voltál?-ban. Ezek a művek abban is hasonlóak a Magukra maradtak-hoz, hogy az F_b figura esetükben is variánsokkal szerepel a cselekmény különböző szakaszaiban. Ez a két korai műnél azzal jár együtt, hogy az F_c figura is különböző interpretánsokat kap a találkozások megismétlődésénél. Ezért most azt várhatnánk, hogy a konfliktusfigurát a Magukra maradtak cselekményében is variánsok képviseljék. Ez azonban nincsen így. A konfliktus figurát a második szakaszban is Gäseler jeleníti meg. Igaz, számos szereplő szemszögéből sokáig úgy tűnik, hogy csak névazonosságról van szó. Maga Gäseler sem tudja, hogy ő, aki Rai Bachról készül előadást tartani, azonos a költő gyilkosával: az esetre már nem emlékszik. Gäseler sorsa azonban nem az Ödipusz-cselekmény szerint szerveződik. Az egykori katonatiszt nem azért foglalkozik a költővel, hogy megállapítsa, ki a felelős haláláért; ő a mindenkori jelenben él emlékezet és a múlt iránti érdeklődés nélkül. Gäseler azonosságát az nehezíti meg, hogy a cselekmény második szakaszát leképző eseménysorban az egyház szolgálatában álló újságíróként jelenik meg. Ha a korábbi művekkel kapcsolatban megállapíthattuk, hogy az egy szerepkört betöltő variánsok azonos tulajdonságokkal rendelkeznek, akkor most Gäselerrel kapcsolatban megfigyelhetjük, hogy ugyanazok a tulajdonságok tették alkalmassá a katonatiszti feladatok ellátására és az egyház szolgálatára. Amikor Nella megkéri Albertet, mint Rai egykori bajtársát, hogy jellemezze férje gyilkosát, ezt a választ kapja: "Alapjában véve /.../ nagyon jól összeillene Schurbigellel." /114/⁵ Mondja ezt anélkül, hogy tudná, Gäseler nemrég épp Schurbigel előadásán mutatta be Nellának mindkettőjük pártfogója, Willibrord páter. Schurbigel egy nagy náci újság szerkesztője volt 1945

előtt, a háboru után pedig "hivő kereszténnyé és katolikus művészek felfedezőjévé vált" /28/. Willibrord pedig azok közé a katolikus papok közé tartozik, akik "imádkoznak a templomaikban, hogy a férfiak menjenek háborúba, bátran, frissen, jámboran, vidáman és önként, hogy gyártssák az özvegyeket" /100/.

A cselekmény második szakaszát leképző eseménysorban ezzel megismétlődik és megszilárdul a konfliktusfigurának az az interpretációja, amellyel az És száját nem nyitotta szóra c. regényben találkoztunk először. Vagyis a korábbi művekben található katonai szféra helyére az egyházi kerül, s itt még nyilvánvalóbban, mint Käte és Fred Bogner történetében, mivel a két szféra azonos funkciója már nemcsak a művek sorában mutatkozik meg, hanem Gäseler személyén keresztül egy művön belül is. Ez - az És száját nem nyitotta szóra c. regényhez képest - bizonyos hangsúlyeltolódással jár. A Magukra maradtakban felerősödik a kulturkritika, mint az egyházzal összefonódó kultúra kritikája. A kultúra ebben az összefüggésben valami másodlagos, pusztán ornamentika, giccs. Hiány leplezője, az emberi kapcsolatokat megalapozó értékek hiányának elfedője. Már az előző regényben is így beszél erről Fred Kätene. "Talán mégiscsak jobb lett volna, ha valami derék, szorgalmas fiúhoz megy feleségül, aki a műveltségre is ad valamit. /.../ Esténként együtt olvastatok volna, /.../ a gyerekek stílbutorokban aludtak volna ... a falon egy Nofretete meg az Isenheimi oltár, fára fölragasztva meg Van Gogh napraforgói, valami jó reprodukció persze, a hálószobában egy kettős ágy fölött, mellette egy Madonna a beuronai iskolából, meg egy furulya vastag, vörös, de nagyon izléses bélésű nyitott tokban /.../ unom az izléses lakásokat, bár nem tudom miért. /.../ Kultúra, ... ha meg tudod nekem mondani, hogy mi az ... nem, engem nem érdekel a kultúra. Engem Isten érdekel, a temetők, te." /83k/ ⁶ A Magukra maradtakban Nelláról olvashatjuk: "Undorodott az intellektuál szoknyavadászoktól. Akinek reflexek és utánérzések szabták meg az életüket, akik az

irodalomból vett képek után igazodtak, Sartre és Claudel között ingadozva." /25/

Nella Gäselertől undorodik így. De a "hivő keresztény" irodalomkritikus, Schurbigel sem értékeket közvetít előadásaiban, inkább csak elringat, eltereli a figyelmet a lényegről. "Előadását kísérő gesztusai olyanok voltak, mint egy szolgálatkész fodrászé /.../ beszéd közben mintha forró törölközőket rakott volna képzeletbeli barátai és ellenségei arcára, jó illatú, megnyugtató szeszt permetezett rájuk, bedörzsölte fejbőrüket, legyezte, kiadóan hűsítette őket" /26k/.

A kulturkritika tehát lényegében egyházkritika: az egyház eltávolodása a keresztény eszméktől a regény világában abban mutatkozik meg, hogy nem képes az irodalomban és általában a művészetekben felfedni azokat az értékeket, amelyeket egykor ő is képviselt, amelyek az emberi együttélést lehetővé teszik. Pedig a vallás és művészet között Böll regényeinek tanúsága szerint közeli rokonság van. Böll hősei, a cselekmény figurapárját interpretáló alakok A vonat pontos volt-tól kezdődően gyakran igenis "irodalomból vett képek után igazodtak". Csakhogy ezek a "képek", pontosabban irodalmi művekben ábrázolt szereplők értelmezett tulajdonságai kimutathatóan azonosak egyes, a vallási szférában értelmezett alakok tulajdonságaival. Amíg az egyház a művészetet csak mint divatjelenséget közelíti meg /Schurbigel "a modern festészet, a modern zene, a modern költészet specialistája" 28/, addig Böllnél a művészet egylényegű a vallással. Ezért a művész-tematika - Böll értékrendszerét alapul véve - pozitív értelemben is egyre központibb szerepet kap műveiben. A Magukra maradtak-ban ez a tendencia mégcsak csirájában jelentkezik. Mint már megemlítettük, a cselekmény figurapárjának egyik interpretánsa - egyébként először Böll regényeinek sorában - művész: költő, s ebből a szempontból fontos megjegyezni, hogy Raimund Bach két barátja is művész: Albert Muchow karikaturista, Absalom Billig pedig festő. Művészetükről,

a művészetről vallott felfogásukról azonban jóval kevesebbet tudunk meg, mint majd később Hans Schnier, az Ansichten eines Clowns /1963, Egy bohóc nézetei/ főhősének esetében. Absalom Billiget még a háború kitörése előtt megölték a fasiszták. Rai és Albert pedig visszavonult Nella családjának lekvárüzemébe reklámverseket farnagni, reklámképeket rajzolni. A regény jelenében Rai költészetének szerepe kimerül abban, hogy megtudjuk, Schurbigelék visszaélnék vele, Albertről pedig kiderül, hogy régi rajzaiból él, háború utáni munkái mechanikus teljesítmények csupán.

A művész-szereplők megjelenésénél a Magukra maradtak esetében még lényegesebb, hogy a cselekmény figurapárját interpretáló szereplők szociális helyzete más, mint az előző regényben volt. Az Es száját nem nyitotta szóra c. regényben úgy tűnhetett, hogy Bognerék azért kiszolgáltatottak lakásadójukkal, Frankénével szemben, mert nincsenek meg az anyagi eszközeik ahhoz, hogy rosszindulatát kivédjék, és az egyház támogatása nélkül lakáshoz jussanak. Fred maga is így indokolja meg, hogy miért szakadt el a családtól. S van példa a Böll-szakirodalomban arra is, hogy a szereplő magyarázatát elfogadják a konfliktus magyarázatának.⁷ Ezt a magyarázatot azonban egy másik szereplő, Käte is kétségbe vonja, és egy részletesebb elemzés megmutathatja, hogy a szegénység mint szociális adottság csupán másodlagos probléma. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a pénz a regényben nem játszik fontos szerepet. Amikor pl. Erhard Bahr az Es száját nem nyitotta szóra c. regényt a pénz és a szerelem összefüggésének szemszögéből vizsgálja, véleményünk szerint is nagyon lényeges szempontot választ.⁸ Sőt olyat, amely nemcsak ennek a Böll-műnek az esetében lényeges. De az ő megfigyelései is arról tanuskodnak, hogy nem a szegénység megszűnése az előfeltétele annak, hogy Käte és Fred között a kapcsolat újra helyreálljon. Pontosabban nem a gazdagság állapotának az elérése. A szegénységgel ugyanis a regény világában nem

a gazdagság áll ellentétben, hanem az az állapot, amelyben a pénznek nincsen meghatározó szerepe. Ilyen állapot uralkodik egyébként a regény világában a központi szerepet játszó bisztróban. Bár Kätenek nincs pénze, mégis kap süteményt és kávét a kiszolgálólánytól. /64/ A Nella-történet szereplőinek új szociális helyzete még nyilvánvalóbbá teszi, hogy a konfliktus szempontjából az anyagi körülmények másodlagosak. A cselekmény figurapárját interpretáló alakok szétválása semmilyen módon nem függ össze a pénzzel. Ugyanakkor az anyagi probléma nem küszöbölődik ki a regényvilág egészéből, csak korlátozódik; a Brielachné-történetben például szerepet kap.

A Brielachné-történetet, mint már megállapítottuk, ugyancsak találkozások és elválások strukturálják. Brielachné sorsa annyiban is párhuzamos Nellaéval, hogy ő is a háborúban vesztette el férjét. De míg Nella férje halála óta egyedül él, Brielachné életében egymást követik a kapcsolatok, s ha csak ebből az aspektusból követjük életét, azt kell mondanunk, hogy sorsa inkább megfelel a korábbi Böll-regények hőseinek sorsával: nem az új élettárs megtalálásának, hanem megtartásának vannak akadályai. Heinrich Brielachot, a páncélos őrvezetőt a második világháború alatt és után úgy követik a férfiak, ahogy a német társadalom átalakulásában egymást követték a változások. Előbb még Erich jött, a barnainges fasiszta, majd Gert, a kőműves, Karl, a városi hivatalnok, Leo, a villamoskalauz és végül a pék, akinél Brielachné a regény kezdetén dolgozik. Az elválások sorának megszakadására csak Albert Muchow megjelenésével számíthatunk. A Brielachné-történet azonban mégsem a korábbi regényekből ismert Böll-cselekményt képezi le, mert nem találjuk meg benne a konfliktusfigurának megfeleltethető alakot. Megállapíthatjuk, hogy kapcsolatait külső körülmények: a háború, illetve férje halála után anyagi helyzete határozza meg. Azért nem megy újra férjhez, mert nincs annyi jövedelme, hogy lomondhatna a létminimumot biztosító özvegyi nyugdíjáról. A pékhez pe-

dig azért költözik, mert csak így tudja előteremteni a fogainak rendbehozatalához szükséges pénzt. Ebben az eseménysorban tehát sem a háború, sem a gazdasági helyzet nem institutionalizálódott, személyek által megjelentett romboló erő, inkább csak az élet velejárója, a múlt idő megjelenítője, amely éppúgy elválásra és rövidéletű kapcsolatok kialakításra kényszeríthet, mint ahogy mindig erre kényszerít az emberi sorsokat igazgató szervezet.

Alátámasztja ezt az értelmezést az Albert-történet szerkezete is. Brielachné és Albert története között nemcsak az teremt kapcsolatot, hogy végül egyetlen történetté fűződnek össze, hanem az is, hogy az Albert-történet első szakaszában sincs konfliktusfigurának megfelelő szereplő. Az Albertet és Leent elválasztó betegség még nyilvánvalóbban nem szociális jelenség, mint a háború és a pénz a Brielachné-történet kontextusában. Ezenkívül az Albert-történetben is szerepet kap a pénz, kontrasztot képezve Brielachné későbbi sorsában játszott szerepével. Albert ugyanis, aki egy náci újság tudósítójaként kerül Londonba, rövidesen elveszti állását. Leen fizetése biztosítja a létminimumot. Az anyagiak azonban nem válnak meghatározóvá házasságukban, sőt Leen életfelfogása kizárja, hogy az adott feltételek mellett meghatározóvá váljanak. Amíg a Brielachné eseménysorban a szegénység kényszerítő erejének elismerését láthatjuk, addig az Albert-eseménysorban a gazdagságra való törekvés elutasítását - így ez a két történet együttesen jeleníti meg azt a problematikát, amellyel az Es száját nem nyitotta szóra c. műben találkozhattunk először. Leen feleslegesnek tartott mindent, ami meghaladta a legszükségesebbet, csak a mának élt, pontosabban mindig készen a halálra. A léggömböket szerette, a szappanbuborékokat, és "kevés hajlandóságot mutatott a készletek beszerzésére /.../ azért gyűlölte a szekrényeket, mert azokban rendszerint készletek voltak." /123; 346./ Assisi Szent Ferenc, a szegénység tisztelőjének követői,

a ferences barátok iránti vonzalma is ezt az életszemléletet fejezi ki, mint ahogy ir származása szintén szimbolikus értékű: Irország Böll számára az a hely, ahol "a szegénység nemhogy 'nem szégyen' már, de sem nem dicsőség, sem nem szégyen: egyszerűen - mint a társadalmi öntudat egyik lehetséges alapja - éppoly közömbös, mint a gazdagság".⁹

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy csak a Nella-történet strukturálódik egy lehetséges Böll-cselekmény szerint. Brielachné és Albert története egyaránt abban különbözik tőle, hogy nem szerepel benne konfliktusfigurának megfelelő szereplő. Mégis egy vonatkozásban épp a Brielachné-eseménysor mutatja annak a történet-építkezésnek az érvényrejutását, amelyet a Böll-regényekre általában jellemzőnek találunk. Szétválás és új kapcsolat kialakítása között ugyanis nem kell sok időnek eltelnie, hiszen ez az idő különben "üres", nem történhet benne semmi, mert az új kapcsolat kialakításához Böll regényeinek világában nincs szükség időre. Ezért Brielachné története mint párhuzamos történet hívja fel a figyelmet arra, hogy Nella életében van valami sajátos gátló tényező, amely megakadályozza, hogy új társra találjon. És ez bizonyos mértékig érvényes lehet Albertre is. A három történet közötti különbség világosan kitűnik azokból a párhuzamos jelenségekből, amelyeknek számát Böll úgy csökkenti háromról kettőre, hogy az adott szempontból megközelítőleg azonos tulajdonsággal rendelkezőket: Nellát és Albertet közelíti egymáshoz - megteremtve ezzel a párhuzamos cselekményt leképező eseménysorok végső összekapcsolásának ellenképét. Nella, Albert és Martin már quasi-családot alkotnak, amikor - röviddel a háború befejezése után - Albert egy éjszaka "nadrágot és kabátot öltött a hálóingre és mezitláb bement Nella szobájába" /102/. Nella azonban elküldi Albertet. Megközelítőleg ebben az időben, egy évvel Heinrich halála után Erich, a barnainges fasiszta, egy éjszaka "hálóingben és nadrágban, mezitláb" /52/ bemegy Brielachné

szobájába és Brielachné nem küldi el.

A Böll-regények eseményfűzésének szabályait figyelembe véve Nella viselkedését kell különösnek, magyarázatra szorulóknak tekintenünk. Albert nem rendelkezik olyan tulajdonságokkal, amelyek kizárnák, hogy az F_{b2} figura interpretánsa legyen. Sőt. Bresgote, aki később ezt a szerepkört betölti, egyenesen Alberthez hasonlít. És mégis: Nella és Albert 9 évig él egymás mellett, anélkül, hogy "találkoznának", hogy új párt alkotnának. A miértre a válasz paradox: Gäseler csak Rai Bachot választotta el Nellától, s nem Nellát is Raitól; Rai más-képp halt meg, mint Heinrich Brielach. Másképp Nella és Brielachné számára, mert Nellának más a regényvilágbeli valósághoz a viszonya, mint Brielachnénak.

A főbb szereplők világának időszerkezete

Brielachné számára a valóság - Nella világának szerkezetét alapul véve - az idő szempontjából két részre bomlik: a mindenkori jelenre és múltra. E két részt megfeleltethetjük két egymást követő, kezdettel és véggel rendelkező eseménysorral. Ebben az értelemben múlt az, ami a szöveglineáritásban elsőként ábrázolt eseményt megelőzi, jelen pedig az, ami ezzel az eseménnyel kezdődik. Brielachnéval szemben Nella világa három részt tartalmaz. Az előbbi kettőn, a jelenen és a múlton kívül rendelkezik még egy szférával: a "sohasem volt idő, a sohasem volt élet" síkjával, amelyet egy, csak Nella képzeletében lejátszódó eseménysor tölt ki, "mely egy nem élt és nem folytatható életet akar folytatni: az együttlétet Raijal" /95/. Ez a regényben többnyire harmadiknak nevezett sík /v.ö. 125, 192/ tehát Rai halálának eliminálásával jön létre s a jelenben is tart: korrigálva a múltat megszünteti az elválást, a múlt helyére lépve kizárja az újabb találkozás lehetőségét.¹⁰

A képzeletbeli világ nemcsak funkcióját, de tartalmát tekintve is igen közel áll az előző regény zárótörténetének végső fázisát leképző állapothoz: ott egy az

evilági és a túlvilági közötti "sik" /a Bernhard-világ/ adott teret a Fred és Kate közötti kapcsolat megújulásának, itt pedig egy evilági /Nella/ és egy bizonyos értelemben túlvilági /Rai/ marad együtt a képzelet világában, amelynek jellemző egyébként igen hasonlatosak az előzőéhez.

A bisztróban kiszolgáló lány szellemileg fogyatékos öccsének, Bernhardnak mintha víz lenne a közege. Számára, gondolja nővére "talán a levegő víz, zöld víz, mert olyan nehezen tud mozogni benne" /66/. Ennek megfelelően, amikor Fred a regény végén meglátja és követni kezdi Katét, úgy érzi, "mintha ... vízben úsztam volna Kate mögött" /122/. Nella a "harmadik sikban" azt az érzést szereti, "mintha csak úszna" /25/.

Bernhard világa filmszerű /"ami néha barnásra sötétedik és fekete csikok törik meg, mint a régi filmeket" - 66/, akárcsak Nella harmadik sika: "/fekete/ csikok lebegtek /Nella/ szeme előtt, ugyanaz a halványszürke fátyol, ami a régi filmek sajátja" /160/.

Egyáltalán, a harmadik sik leírásában uralkodó a film-metafóra: Nella kilépése a valóságból elsősorban azáltal jön létre, hogy nemcsak a képzeletben Rajjal tovább élt életét, hanem a múltat és a jelen is filmnek tekinti - miközben filmek lépnek a valóság helyére: "Néha a filmet való életnek vélte, s úgy érezte, hogy az egy márka nyolcvan lefizetésével önmagát is arra ítélte, hogy a filmen látott életet élje - az élet pedig olyan volt számára, mint valami rossz film." /160/ Példa a múlt filmnek tekintésére: "Nella /visszaemlékezve/ a film első részét élte végig, azt a részt, amely nem álom volt." /31/ Példa a jelen film voltára: "Nella pedig behunyja a szemét, hogy ne lássa az erős fényt: nincs ebben az induló fényben félhomály, nincs benne semmi hangulat." /214/ Múlt és jelen, a regénybeli valóság szférái és a képzelet szférája közötti ontológiai különbséget szünteti meg vég eredményben a film-metafóra: úgy láttatja Nella világát,

mintha két szférája között nem lenne különbség. De nem részletezzük a film-metafóra /különben bőséges/ használatának funkcióját - azt, ami banalitásától megfosztja, már megmutattuk.

Ami mégis megjegyzendő: a film-metafóra a Nella-történetre, a Nella-perspektívából ábrázoltakra korlátozódik, míg hasonlat formájában a film az Albert - illetve a Brielachné-eseménysorban is megjelenik. Vagyis amikor a film ezekben a történetekben megjelenik, akkor sohasem a szereplők képzeletvilágát jeleníti meg, hanem egy tőlük független szférát, amelyre vonatkoztatva az ő világuk egy bizonyos pillanatban filmszerűnek mutatkozik.

Amikor Albert Nellával együttélésük lehetséges formáiról és tartalmáról beszélt, "fel akart állni, fel-alá akart járni ... de tulságosan sokszor látta filmekben, hogy férfiak, amikor nőkkel nyíltan beszélnek, felállnak és fel-alá járkálva szólnak; ezért ülve maradt". Később "mégis felállt, ide-oda járkált a szobában" /98k/.

"A /filmekben/ voltak férfiak, akiknek hirtelen fénylett a szemük és arcuk a szenvedélytől szint váltott, sápadt lett vagy kakaószínű" /245/, gondolja Brielachné, amikor a pék közeledik hozzá - fénylő szemmel és kakaószínű ábrázattal. /243/

Bár Albert életét nem tekinti filmnek, megállapíthatjuk, hogy világának szerkezete az idő vonatkozásában meg-egyezik Nelláéval. Mégis jelentős különbségek mutatkoznak a "harmadik sík" tekintetében. Amíg Nella szinte állandóan képzeletvilágában él, addig Albert csak időnként és rövid időre. Továbbá: amíg Nella számára a képzeletbeli világban élés egyenlő a Rajjal való együttéléssel, addig Albert számára ez vagy azt jelenti, hogy belekényszerül Nella képzelt világába /v.ö.: 94/, vagy pedig azt, hogy a "harmadik síkban" teljesíti Leen utolsó kívánságát, képzeletben átköltözik Írországba. /V.ö.: 125, 192/

Az Albert-történetben tehát a képzelet világában élés tartama és tartalma különbözik a Nella-eseménysorban ta-

pasztaltaktól, s így nem is lehet kizárólagos oka annak, hogy Albert Leen halála után végeredményben éppúgy újabb kapcsolatok nélkül él, mint Nella. /A "végeredményben" megszorítás azért szükséges, mert Albert világa szempon-tunkból nem annyira zárt, mint Nelláé, és közelebb áll Brielachné világához, mint Nelláéhoz. Hiszen mint már megmutattuk, Albert számára vannak "találkozások". Be-megy Nellához, érdeklődik a csinos lányok iránt /86/ és megfordul fejében a házasság gondolata /196/. A kapcsolat-teremtést lényegében épp az akadályozza meg, ami kizárja azt, hogy Albert mindig a "harmadik sikban" éljen: a fel-adat, hogy Rai Fiáról gondoskodják, akinek állandó jelen-léte és növekedése is bizonyítja, hogy - amíg Nella az időtlen örökkévalóságban látszik létezni /92/ - az élet tovább megy, az idő halad.

Ez a megállapításunk látszólag ellentmond korábbi meg-figyeléseinknek. Hiszen hogyan lehet valaminek találkozást gátló funkciója, amikor épp az a szerepe, hogy ne engedje a világot a szétszakitottság állapotában megmerevedni. Ha az idő múlása a Böll-regényekben maga után vonja a talál-kozást, akkor miért pont Martin léte akadályozná meg az Albert-történetben az események Böll-cselekményszerű szer-veződését? A Martinról való gondoskodás igénye azt írja Albert számára elő, hogy Nellában keresse a társat. De Nella elérhetetlen, Nella a "harmadik sikban" él.

Albert társkeresése és Nella elutasítása házassági tervekben és megghiúsulásukban tematizálódik. Ezzel újra megjelenik a Magukra maradtakban az előző regény, az És száját nem nyitotta szóra központi témája, a házasság problémája. A házasságot mint intézményt ott elsősorban Fred Bogner bírálta, itt pedig Nella. A férfi-nő szerep-cserénél fontosabb azonban a bírálat alapjának megválto-zása. Fred /és Käte határozatlanabb/ kritikája a túlvi-lági életnek az evilágival való szembenállásából fakad. Az És száját nem nyitotta szóra című regényben a túlvilág az a szféra, amelyben nincs házasság, amelyben az együtt-

lét nélkülözi a testi kapcsolatot, a gyermekeket, a szegénységet. Nella ugyancsak hivatkozik a túlvilágra, de mint olyanra, amely egyedül képes szavatolni a házasság felbonthatatlanságát. "Ünnepélyes fogadalmak, ünnepélyes szerződések - a nagy titok, amit mindig olyan szeliden és mosolyogva mondanak ki: a házasságok az égben köttenek. Nem bánom - akkor én az égbe vágyom, ahol az én házasságom majd valóban megköttenek." /100/

A túlvilág, funkcióját tekintve, így azonosul Nella világának harmadik sikjával, amelynek a házasság helyreállítását biztosító Bernhard-világhoz való hasonlóságát már megmutattuk. Nella szemszögéből a házasság, a család nem válhat a "harmadik sikon" kívül tartós együttlét formájává, mert akaratlanul is azokat a - Gäseler, Schurbiegel és Willibrord páter által reprezentált - erőket szolgálja, amelyek újra és újra megsemmisítik a családot. Ebben a felfogásban a családok társadalmi funkciója abban áll, hogy új özvegyeket neveljenek, "új férfiakat arra, hogy lepuffantsák őket és feleségüket özvegygé tegyék." /100/.

A családnak, mint a háborús propaganda által kreált "nép" és "haza" fundamentumának /176/ kritikája nem egyedül Nella sajátja, kevésbé kifejtve megvan a Brielachné-történetben is. "Jól tenné minden nő, ha beteg férjhez menne feleségül, akit nem vihetnek katonának" /54/, gondolja Heinrich anyja. Nella és Brielachné számára ebből a szempontból mindaz pozitív értékke válik, ami megakadályozza a családok szétrombolását vagy a családalapítást. Például a homoszexualitás is. Nella Gaselerrel való együttlét után olvassa egy fürdőkabin falán a felírást: "/Nőt szeretni szebb - egy nő számára/" /254/. Brielachné pedig titokban irigyelte a pék feleségét, aki abban az előnyös helyzetben volt, hogy a férfiakat következetesen gyűlölhette." /50/ Például Thérèse Desqueyroux, Francois Mauriac hősnője, aki kísérletet tesz férjének megmérgezésére, majd önálló életet kezd Párizsban. Abban a jelenet-

ben, amelyben Nella elutasítja éjszakai látogatóját, Albert "zavarában a Nella éjjeli szekrényén lévő könyvet nézte: "Therese Desqueroux." /102/¹¹

A házasság, a család elutasítása azonban csak részleges érvényű a regényvilágban. Nemcsak Albert igenli, hanem a múltat illetően Rai és Leen is, és a jelen eseménysorai lényegében nem tartalmaznak mást, mint azoknak a gátló tényezőknek az eliminálódását, amelyek az események folyását, a találkozások létrejöttét, a tartós együtt-létet lehetetlenné teszik.

A magány feloldásának feltételei

A következőkben azt vizsgáljuk, hogy hogyan szűnnek meg az új kapcsolatok kialakulását gátló tényezők. Mivel ezek eseménysoroként különbözőek, célszerű kiküszöbölésük mikéntjét is külön-külön tárgyalni. Elemzésünket a legfontosabb, a cselekményt interpretáló eseménysorral kezdjük, Nella történetével.

Nella esetében azt találtuk, hogy a gátló tényező képzetvilága, amelyben Raijal tovább él. Tartós új kapcsolat kialakításának tehát az a feltétele, hogy szűnjék meg a "harmadik sík": szakadjon el férjétől és térjen vissza az életbe. Hogyan történik ez? A felelet meglepőnek hangzik: Nellát férjétől másodszor is Gäseler szakítja el. Nella világába való benyomulásával szétrombolja azt az illúziót, hogy léte kitörölhető. "A telefon csengetése hívta vissza /Nellát/ ... az ugynevezett valóságba /.../ Gäseler hangját hallotta" /41/. Ez a jelenet megismétlődik még egyszer: "/Nella/ fölvette a kagylót és hirtelen hullott bele a gyűlölt jelenbe, a valóságba ... Itt Gäseler" /170/. Miután Nella megbizonyosodik arról, hogy az antológia- szerkesztő és tárcarovatvezető Gäseler azonos a katonatiszt Gäselerrel, Rai gyilkosával, többé nem sikerül a "harmadik síkba" menekülnie, a jelen "foglyává" válik /268/. A metamorfozisz megtörtént, bár nem Nella, csak létszférajára változott meg egycsapásra. Nem élheti tovább gondolatban azt, ami életének egy korábbi szaka-

szához képest lehetséges lett volna, csak azt, ami van. Amit még látomásnak vél, már valóság: amikor Gäselerrel való találkozása után Nella szeme előtt újra elvonulnak a múlt egy darabjához tartozónak gondolt szereplők, a teniszjátékosok, "nem sikerült már az álom ... ez az időtlen felvonulás azzal bizonyította be valóságos voltát, hogy véget ért." /264 - Lásd ehhez a motívum korábbi előfordulását is: 159/. Nella világának három sikről kettőre való redukciója után feltételezésünknek megfelelően azonnal megjelenik az F_{b2} figura interpretánsa, Bresgote. Felajánlja, hogy megöli Gäselert, akit vetélytársának tartott, s akiről megtudta, hogy Rai gyilkosa, és megcsókolja Nellát.

Az új kapcsolat kialakul, s miközben megállapítjuk, hogy ez az eseménysor a cselekmény második szakaszát képezi le, rá kell mutatnunk azokra a módosulásokra is, amelyek korábbi zárt cselekményű Böll-regények befejező szakaszához képest itt megfigyelhetők.

Először is: korábban az F_b figura interpretánsa a cselekmény különböző szakaszait megjelenítő eseménysorokban ugyan vagy azonos volt /igy Käte az És száját nem nyitotta szóra c. regényben/, vagy nem, de az utóbbi esetben is a kérdéses szereplők azonos kitüntetett tulajdonságokkal rendelkeztek /igy az Amiens-i francia lány, a dortmundi német lány és a lengyel Olin. A vonat pontos voltban./ Rai és Bresgote vonatkozásában az ismétlődés lényegében Nellához való viszonyuk azonossága révén jön létre, ha ez a reláció többet is tartalmaz, mint a szerelmet. Rai és Bresgote egyaránt kiemeli Nellát egy hozzá méltatlan környezetből. Rai hatására Nella a nemzeti szocialista ifjúsági szervezetet, Bresgote hatására Willibrord katolikus körét hagyja el. Az ismétlődő tulajdonságok hiányát azonban kiemeli az a tény, hogy Bresgote a regény világában nem "egyedi", előkép nélküli lény, hanem egy másik szereplő, Scherbruder variánsa.

Scherbruder fasiszta ifjúsági vezető volt, aki Raimund Bachhal egyidőben udvarolt Nellának, s ennyiben az első cselekményszakaszt leképző eseménysorba tartozik. Amikor Nella Rai udvarlását fogadja el, Scherbruder öngyilkos lesz. Nellát és Albertet Bresgote arckifejezése egyaránt Scherbruderre emlékezteti. Látszik rajta, hogy ugyanazzal a mindenre elszánt szerelemmel szereti Nellát, mint Scherbruder /v.ö.: 201, ill. a magyar fordításból a 266. oldalon a "Mikor /Nella/ meglátta Bresgote arcát, tudta, hogy minek kell következnie" - mondat után a német szöveg alapján hiányzik: "/A halál, amely Scherbruder arcára egykor kiült, kiült erre az arcra is./" Ugyanakkor Bresgote nem náci, sőt, antifasiszta. Azáltal, hogy az F_{b1} és az F_{b2} figurák között a tulajdonságokat illetően eddig meglévő motivikus kapcsolat áttevődik egy másik szintre: az F_{b2} és egy F_{b1} -hez kapcsolódó "kisegitőfigura" közötti relációra, bonyolult viszonyrendszer jön létre. Az F_{b1} és a kisegitőfigura között ugyanis csak egy tulajdonság alapján van ekvivalencia-reláció - az a mód, ahogy F_a -hoz vonzódnak -, minden más tulajdonságuk egymással ellentétes. F_{b2} mégis a kisegitőfigurára emlékeztet, s nem F_{b1} -re. Ez pont fordítottja annak, amit az És száját nem nyitotta szóra c. regényben tapasztalhattunk, ahol a "kisegitőfigura" /interpretánsa a kiszolgáló-lány a bistróban/ a pozitív tulajdonságok hordozója, anélkül, hogy szerelmes lenne F_a -ba. ¹² Ugyanakkor egy későbbi Böll-regényben, az 1971-ben megjelent Gruppenbild mit Dame /Csoportkép hölgygel/ c. műben az itt Scherbruderrel interpretált figura helye és funkciója jobban kirajzolódik, Alois Pfeiffer alakjában nagyobb jelentőségre tesz szert.

Ami bennünket most közelebbről érdekel: a Scherbruder-Bresgote azonosságból többek között az következik, hogy ha Nella viszonozza Bresgote szerelmét, a haláltól menti meg. Így az új kapcsolat ellenpontoszza Nella korábbi állítását: a házasság özvegy-gyártás, a halál szolgálata. Hiszen a kapcsolat elutasítása - ha más módon is - szintén

halálhoz vezet.

Másodszor: a korábbi regények cselekményétől abban is eltér a Magukra maradtak modelljének záró szakasza, hogy a figurapárt interpretáló szereplőknek nem kell kapcsolatuk létrejöttével emblematikus tulajdonságokat felvenniük. A kapcsolat tartalmát a regény utolsó fejezete, a Bietenhahnban játszódó rész adja meg. De mert itt Bresgote még nincs jelen, a zárófejezet nem magának a záróállapotnak felel meg, hanem annak csak előlegzése.

Az emblematikus utalások azonban mégsem hiányoznak a Nella-esemény sorból. Csak nem a cselekmény záró szakaszát leképző részben jelennek meg, hanem az ezt lehetővé tevőben. Nella és Gaseler második és egyben utolsó találkozásáról van szó, amelyben Nella megbizonyosodhat afelől, hogy Gäseler azonos Rai gyilkosával. Hogy a Rai-gyilkos Gäseler van, létezik. Miáltal összeomlik a valóságnak elfogadott képzelt világ, Nella "harmadik sikja". Ahhoz, hogy a jelenet emblematikus vonatkozását megértsük, tudnunk kell, hogy Nella Gäselerhez való viszonya nem határozható meg csupán a "harmadik sik" alapján. Ahogy Nella Albertet igyekszik képzeletének világába bevonni, belekényszeríteni, úgy - s ezzel egy újabb szereplőt vonunk be vizsgálódásunk körébe - Nella anyja, Holstegené Nellát törekszik a magáéba bevonni. Abba a világba, amelyben Gäseler a "fekete ember", egy "mitikus alak" /30/, aki ellen a családnak fel kell vennie a harcot. Ez a harc biblikus hátteret kap. Mint Holstegené, a nagyanya és Martin közötti beszélgetésekből kiderül, a bosszú gondolata a hittételek rangját kapja. /V.ö.: 116 és 154./ Ennek megfelelően Nella szinte Juditként megy Gäseler-Holoferneszhez. /215 ill. Biblia, Ószövetség, Judit könyvé./ Gaseler azonban megjelenésével nemcsak azt bizonyítja, hogy van, hanem azt is, hogy nem olyan, mint Rai anyjának képzeletbeli Gäselerje - "ez a kis stréber nem keltett /Nellában/ gyűlöletet, ez nem az a fekete ember volt, nem az a gonosztevő." /223/ A

fejevétel, a mosollyal való gyilkolás elmarad /41/, Judit elérhette a választott nép győzelmét az ellenség felett, de mit érhet el itt a bosszú?

A Nella-Judit azonosság csak lehetőség marad, s ezzel demitizálódik Gäseler is. Nem veheti fel a Holofernesz tulajdonságokat. Bár az a tény, hogy Nella Gäselerrel való találkozása után fürödni megy, értelmezhető Judit könyve alapján /Judit ugyanis attól félve, hogy Holofernesz táborában való tartózkodása következtében elvesztheti vallásos értelemben vett tisztaságát "minden éjjel kiment Betilua völgyébe és megfürdött a vízforrásnál" - Jud 12,7/, de értelmezhető a regényen belüli összefüggések révén, motivikusan is. Ahogy Nella a Gäselerrel eltöltött órák után, korábban Albert a patkányokkal teli pincéből feljövet fürdik meg. /107kk/ A Gäseler--patkány párhuzamot erősíti, hogy a patkányok egy más vonatkozásban is kapcsolatban állnak személyével: amikor Rai halála után Albert megpofozza Gäselert, patkányokkal teli katonai fogdába zárják.

Gäseler motivikus jellemzése ismét egy olyan mozzanathoz vezetett bennünket, amellyel a Magukra maradtakban találkozunk először. Arra a tényre gondolunk, hogy Albert megpofozza Gäselert. Vagyis, hogy a konfliktusfigura interpretánsával szemben a cselekmény első szakaszának megfelelő eseménysorban fellép egy szereplő. Bár az ellenakció nem áll arányban az akcióval, inkább a kiszolgáltatottságot, mintsem az erőt demonstrálja, mégis, ez már nem az előző regényekben megismert magatartás. /Az ellenakció ugyan már Fred Bogner számára is szükségesnek mutatkozik: "néhány hónapja gyakran elfog a vágy, hogy valakinek az arcába /vágjak/" - 42, gondolja. De mint az idézet szövegkörnyezete mutatja, az akciónak nincs határozott iránya, s így nem kizárólag és kifejezetten a konfliktusfigura interpretánsai ellen irányul. Csak negatív értékkel realizálódik - Fred a gyerekeit üti - és ez is a különlét állapotához tartozik/. A jelenség annál fontosabb,

mert megismétlődik a záró szakasznak megfelelő eseménysorban. A Nagymama és Albert, miközben a főbb szereplők Bietenhahnban találkoznak, megpofozzák Gaselert, sőt vele együtt inzultálják Schurbigelt és Willibord práttert is. /290/ Ezzel az ellenakció kiterjed a háború és a jelen s lellemi reprezentánsaira is, de nem erősödik: mivel csak megismétlődik, éppúgy nem áll arányban az akcióval, mint korábban.

Az ellenakció további sajátossága, hogy nem a cselekmény figurapárjának interpretánsai követik el, s nem a konfliktusfigura interpretánsának megjelenésekor, hanem később, s így nem védekező, hanem megtorló jellegű: nincs közvetlen kihatással arra, hogy a szétválasztás bekövetkezik-e vagy sem.

Most pedig áttérünk Brielachné és Albert történetére, s röviden összefoglaljuk, hogy miként szűnnek meg a tartós új kapcsolatok kialakítását gátló tényezők.

Brielachné azáltal lesz képes minőségileg új kapcsolat kialakítására, hogy rádöbben: a férfi-nő viszony nem korlátozódik szükségszerűen a testi kapcsolatra, s hogy van férfi, akinek érdeklődése nem korlátozódik csupán órá: a kapcsolat tartalmát a család képezi.

Albert világában, mint már megmutattuk, új kapcsolat kialakulását a Martinhoz való kötődés akadályozza meg. Nella következetes elutasítása azonban rá kell hogy vezesse Albertet a felismerésre, hogy "csupán a gyermek miatt nem szabad valakit feleségül venni." /99/ Ez a felismerés azonban nem törli magatartását leginkább meghatározó tulajdonságát: a jövő iránt érzett felelősséget, amely a gyermekkel szemben érzett felelősségben fejeződik ki. Ezért Albert új kapcsolatában is meg kell lennie a "Martin-szerepkörnek". A feltételt Martin barátja, Brielachné fia, Heinrich elégíti ki.

A záróállapot tehát Nella és Bresgote valamint Brielachné és Albert tartós kapcsolatával valósul meg - a regény zárásához képest a közeli jövőben. Az utolsó fejezet, mint

már említettük, Bietenhanban játszódik, Albert anyjának vendéglőjében és vendégszerető házában, ahová összegyűlik a regény összes fontosabb szereplője: a Holstege-ház és Brielachné lakásának valamennyi lakója - csak Nella és Albert párja hiányzik még. Ezzel az ábrázolt világ ugyan nem képzi le a cselekményben felvett záróállapotot: a szöveg nem jeleníti meg, csak előrevetíti az új párok tartós kapcsolatát. Megrajzolja viszont azt a helyet, ahová Bresgote és Brielachné még el fog jutni, ténylegesen vagy szimbolikusan. Szimbolikusan annyiban, amennyiben Bietenhahn azokat az értékeket reprezentálja, amelyek a tartós kapcsolatokat, a családok restaurációját és együttélését lehetővé teszik.

A tartós együttélés korábban is bizonyos lokalitáshoz volt kötve: A vonat pontos voltban és az Ádám, hol voltál?-ban ez a térség a "horizonton túli" terület, a túlvilág, az És száját nem nyitotta szóra c. regényben pedig Bernhard világa. Hogy a Magukra maradtak esetében nem az együttlét, hanem az együttlét ideális tere ábrázolódik, azzal magyarázható, hogy az evilági Bietenhahn könnyebben ábrázolható, mint a túlvilág vagy az a köztes állapot, amellyel az És száját nem nyitotta szóra végén találkozunk. A hely előtérbe kerülése azonban egyéb változásokkal is jár. Amíg a korábban megjelent művekben a tartós együttlétet biztosító hely elérésének feltétele bizonyos emblematikus tulajdonságok felvétele és az ezzel elmentéses tulajdonságok kiküszöbölése volt, addig a Magukra maradtakban - mint erre már röviden utaltunk - ebben az értelemben hiányzik az emblematika: a tartós együttlét feltétele a Bietenhahnba való "eljutás", vagyis a bietenhahni értékrend elismerése.

Azt jelentené ez, hogy Böll számára a keresztény értékrend érvényét veszítette volna? Erről nincs szó. De világosan kirajzolódik bizonyos módosulás atekintetben, hogy milyen tulajdonságokkal kell rendelkezniük a szereplőknek a pozitív értékű záráshoz. A Magukra maradtak

világában uralkodó feltételek már nem követelik meg a mártíriomságot semmilyen fokon: sem Krisztus keresztáldozatának megismétlését, sem a szentek vértanúságának követését, sem a mindennapok szenvedésének megadó elviselését. Bietenhahn nem követel lakóitól többet, mint hogy váljanak ki a termelési viszonyokat és az emberi kapcsolatokat elidegenítő társadalomból és teremtsék még azt a közösséget, amelyben a szociális különbségek - mint amilyen például Brielachné és Albert között van - nem játszanak szerepet. Ahol a szépet és a jót "ingyen" adják, "mint ahogy a harangzugás is i n g y e n van." /286/ A bietenhahni világ idillje tehát a keresztény ideológiára, a vidéki élet egy válfajának felértékelésére és a nagycsalád érzelmére épül, amelynek előképe a regényben Leen Cunigan Irországa, s amely oly könnyen azonosítható Heinrich Böll Irországaival is. Egy országgal, amely az író megjegyzése szerint "Létezik ..., de ha valaki oda-utazik és nem találja, a szerzőhöz nem fordulhat kártérítésért." ¹³

Bietenhahn azonban bizonyos mértékig a regény világán belül is utópikus marad. Idillje veszélyeztetett, mert nemcsak Bresgote és Brielachné számára nyitott. Nincs védve a konfliktusfigura értékű szereplők uralta külvilággal szemben sem. A zárás kétségeket hagy afelől, hogy vajon sikerült-e a Gäseler, Schurbigel és Willibrord atya által reprezentált erőket véglegesen kizárni a bietenhahni világból. Albert ambivalens megállapítása ad okot erre: "és biztos vagyok benne, hogy a jövőben nem lesz hozzá /Gäselerhez/ szerencsénk. Nem birtunk velük /Gäselerrel és barátaival/." /290/ De nem pusztán kívülről fenyegeti veszély a bietenhahni harmóniát. A zárófejezetben repülőgépek jelennek meg a falu egén. Nagymama lekvárüzemének termékeit hirdetik. S a lekváripár - mint ahogy A vonat pontos voltban a zászlógyár vagy majd a Csoportkép hölgygel c. regényben a koszorúkészítő üzem - éppúgy a háború kiszolgálója és kitartottja volt, mint a Gäseler--Schurbigel--Willibrord féle ideológia és magatartás.

A termelés minden területe, a gazdaság minden ága integrálódhat a hadiiparban: a háború a legnagyobb fogyasztó. A Holstege-konzervgyár reklámszövege ugyanúgy hangzik, mint a világháború idején /v.ö.: 91 és 29ok/, s a reklámhordozó repülők a Brernich kastély felé húznak, arra, ahol Gaseler tartja bemutatkozó előadását a "Kötészet és társadalom, költészet és egyház" címmel meghirdetett összejövetelen. /174/

Anélkül, hogy további részletek elemzésébe bocsátkoznánk, megállapíthatjuk: bár a regényben ábrázolt világ végállapota nem nélkülözi azokat az elemeket, amelyek a végállapot tartósságát veszélyeztetik, mégis, egyetlen korábbi regényben sem volt még ennyire egyszerűen elérhető a harmónia a szereplők számára. A változás regényvilágon kívüli okainak felderítése túlmegy jelenlegi célkitűzéseinken, de nyilvánvalóan ezek egyrésze biografikus /Böll irországi utazása, írói sikere/ másrészt társadalmiak /a "gazdasági csoda" teremtette lehetőségek a társadalomból való kivonulásra stb./. Mindezek a tényezők csak rövid ideig hatottak a konfliktus tompításának irányában. Erről tanuskodik már a Das Brot der frühen Jahre /1955, A korai évek kenyere/ című hosszabb elbeszélés és a következő nagy regény, a Billard um halb zehn /1958, Billiárd fél tízkor/ is.

Jegyzetek

- 1/ Lásd pl. Cotet, 1958:143 és Schwarz, 1968:29.
- 2/ Propp, 1975:113 kk.
- 3/ Bahtyin, 1976:257-302.
- 4/ Bernáth, 1980^a és b ezzel a kérdéskörrel részletesebben foglalkozik
- 5/ Az idézet után zárójelben álló szám itt és a következőkben a magyar fordítás lelőhelyét adja meg. A lapszám

- a következő kiadásra vonatkozik: Magukra maradtak.
Ford. N. N. Budapest: Europa, 1959. p. 290.
- 6/ Forrás: És száját nem nyitotta szóra. Ford. Gergely
Erzsébet. In: Korai évek kenyeré. Három kisregény.
Budapest: Europa, 1970. pp. 7-125.
- 7/ Bernhard, 1970:125.
- 8/ Bahr, 1974.
- 9/ Irországi napló. Ford. Doromby Károly. Budapest: Európa,
é. n. p. 7.
- 10/ Böll szóhasználata a három sik elnevezését illetően
következtelen: amikor a "harmadik sik" fogalma először
megjelenik a regényben, nem a múlt egy szakasza alapján
lehetségesnek vélt életet jelenti, hanem a tényleges
életet. Nellát "a telefon csöngetése hívta vissza a
harmadik síkba, oda, ahol legkevésbé szeretett tartóz-
kodni: az úgynevezett valóságba." /41/
- 11/ A címül szolgáló név mind a német szövegben, mind magyar
fordításában hibásan van megadva.
- 12/ Bővebben erről: Bernáth, megjelenés alatt.
- 13/ Irországi napló. p. 5.

Irodalomjegyzék

- Bahr, Erhard: Geld und Liebe in Bölls Roman Und Sagte Kein
1974 Einziges Wort. In: University of Dayton Review.
/Dayton/ vol. 11. no. 2. pp. 33-39.
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A tér és az idő a regényben.
1976 In: M. M. Bahtyin: A szó esztétikája. Gondolat:
Budapest, pp. 257-302.
- Bernáth Árpád: Heinrich Bölls historische Romane als Inter-
1980/a pretationen von Handlungsmodellen. Eine
Untersuchung der Werke Der Zug war pünktlich

- und Wo warst du, Adam? Teil I. In: *Studia poetica* 2. 1980. pp. 63-126.
- 1980/b Teil II. In: *Studia poetica* 3. 1980. pp. 307-370.
- megjelenés Modell mint magyarázat. Heinrich Böll: Und
alatt sagte kein einziges Wort c. regényének vizsgálata. In: *Műalkotás és jelentés*. Szerk. Szerdahelyi István. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bernhard, Hans-Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls*.
1970 Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie.
Berlin: Rütten Loening. p. 373.
- Cotet, Pierre: *Les débuts d'un écrivain*. In: *Etudes Germaniques*.
1958 /Paris/ vol. 13. No. 2. pp. 139-144.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*. /Ford.
1975 Soproni András/ Budapest: Gondolat. p. 280.
- Schwarz, Wilhelm Johannes: *Der Erzähler Heinrich Böll. Seine
1968 Werke und Gestalten*. Bern-München: Francke.
p. 137.

Ez a tanulmány kandidátusi disszertáció egy fejezetének átdolgozásával Kölnben íródott, ahol 1982/83-ban az Alexander von Humboldt-Stiftung ösztöndíjasaként tartózkodtam.

Rozsnyai Bálint

NARRATÍV STRATÉGIÁK

A XIX. SZÁZAD KÖZEPENEK AMERIKAI REGÉNYÉBEN

Két meglehetősen közhelyszámba menő kritikai-irodalmomtörténeti megállapítás a kiindulásom: a XIX. század-középi amerikai irodalom két legkiemelkedőbb alakjának, Hawthorne-nak és Melville-nek az írói pályájában hasonló törés figyelhető meg. Sikeres művek után elhallgatnak: Hawthorne több befejezetlen művel kísérletezik, Melville pedig kizárólag "non-fiction"-t ír. A kudarc oka nyilván nem anyagi, s még csak nem is közvetlenül társadalmi-politikai: a polgárháború és az azt követő "aranyozott kor" előtt szakad meg alkotó korszakuk.

A másik megállapítás: mindkét szerző munkásságában felfedezhető a kor irodalmával, pontosabban, a kritikai fogadtatásból és a példányszámokból is mérhetően "sikeres", "népszerű", valamint a "magas" irodalommal szembeni ellenkezés, ellenállás. Igen feltűnő ez Hawthorne-nál, aki négy hosszabblélegzetű művét tüntetőleg "romance"-nek nevezi a hozzájuk írt Előszavakban, noha a kifejezés ekkor már elnyerte a maival azonos, pejoratív értelmét. Hawthorne ugyanakkor csak homályosan, inkább metaforikusan határozza meg a "romance" sajátos értelmezését. Melville kívülállása elsősorban műveinek a szokványtól eltérő felépítésében látható, különösen a Moby Dick-ben, a Pierre, or the Ambiguities-ben és a Confidence Man-ben.

Az alábbiakban e szembenállás megnyilvánulásait:

a művekben realizált állásfoglalást próbálom meg vázolni, néhány sajátos vonatkozás figyelembevételével, elsősorban az Iser /1978/ által kifejtett elméleti-módszertani elvekre alapozott megközelítést alkalmazva. Terjedelmi okoknál fogva itt a perspektíva-rendszereket szervező stratégiákra szűkítem vizsgálódásaimat, s ezeken belül a Szerző és a Narrátor, valamint a cselekménybeli, közbeszótt történet néhány ilyen jellegű vonatkozását veszem figyelembe.

1. Az amerikai közgondolkodásban a XIX. század első felében az ú.n. "józan ész skót iskolája"¹ a domináns gondolati rendszer, bár egyeduralkodó korántsem korlátlan, így pl. az új-angliai transzcendentalista mozgalom egyfajta ellenrendszerként lép fel vele szemben. Ez a mozgalom azonban nem teljes tagadása annak; hiszen végsősoron a racionalizmus egyik lehetséges kiterjesztése. A század közepétől megerősödő reformmozgalmak és utópiák ezt támasztják alá, hiszen a locke-i szenzuál-empirizmusra épülő benthamizmus alapelve kelti életre a szociális mozgalmakat, s az amerikai szocialista utópiák egyik paradigmátikus vállalkozása az új-angliai Brook Farm "kommuna" létrehozása.²

1.1. Hawthorne tulajdonképpen éppen a szenzuál-empirizmus és a belőle táplálkozó benthamizmus, illetve az ezeket látszólag megkérdőjelező transzcendentalizmus és a benthamizmus végletes individualizmusát "kiigazító" szocialista eszmerendszerhez kapcsolja mindkét tárgyalandó művét: A hétormú ház³ és a Derűvölgy románcát.⁴

A műveket nyitó Előszó pontosan megjelöli a választást: a történelem nyújtotta távlat az egyikben, a kísérleti kommuna rendkívüli helyzete a másikban - teszi lehetővé a Szerző számára, hogy a művekben megítélésükkor ne a kézzelfogható valóság legyen az egyedüli mérce. Ennek megfelelően szembeállítja a tények világából épít-

kező regényt /"novel"/ és a képzelet világából merítő "romance"-et. E kettő konfrontálása természetesen már előre irányítja az olvasói elvárásokat. Először is elhatárolja magát a valósághűsége alapozó regénytípustól, melynek episztemológiai háttére a "valóságot megfogható és értelmes törvények szabályozta egységként értelmezi, s így a racionális tudat és a morális akarat számára felfoghatónak és megragadhatónak tételezi. Ez a regénytípus csupán az egyéni vétkeket és a társadalmi torzulásokat ostorozta; a tudás és a megértés hiányát. Azok okait és jobbításuk lehetőségét feltérképezhetőnek vélte egy-egy jellegzetes egyén életvitelének, cselekedeteinek, gondolatainak megrajzolása, valamint társadalmi környezetének, annak változásainak aprólékos leírása révén".⁵

Ezzel egyidejűleg Hawthorne a "romance" szóval jelölt irodalmi hagyományhoz kapcsolja írását. Nyilvánvaló, hogy választásában inkább az elhatárolás vezérelti, hiszen a korabeli legáltalánosabb "romance"-meghatározás csupán a "lehetséges" és a "valószerű" megkülönböztetéséig terjed. A Szerző az irodalmi hagyomány megjelölésében voltaképp a látszat és a valóság dichotómiájára épít. Itt nem lép túl a XIX. századi lehetőségeken, hiszen mint M. Foucault-t követve Hoffman /1980, 301/ megfogalmazza, a kor "episzteméjét abban a szakadatlan törekvésben kell látnunk, mely arra irányult, hogy a dolgok látható felszíne alatt láthatatlanul meghúzódó mély szerkezetet felfedjék /azaz, hogy pl. feltérképezzék az emberi lét állapotát/".

Csakhogya míg a korabeli amerikai közgondolkodás nem tesz valójában különbséget a lét két aspektusa /látszat - valóság/ között, illetve a kettőt gyakorlatilag azonosnak véli,⁶ Hawthorne Szerzője mindkét Előszóban kiemeli a tapintható valóságtól való távolság szükségességét, ha az igazságot, a lényeket akarjuk megismerni.

1.1.1. Hawthorne Hétormú háza azt az Iser /1978, 204/ által leírt, s elsősorban a XVIII. századi regényre jellemző modellt követi, melyben a Szerző-Narrátor nézetei az értékelés és az értelmezés rögzített pontjaiként funkcionálnak. Ennek megfelelően a már az Előszóban színre lépő Szerző mindvégig megőrzi tárgyilagos, távolságtartó attitűdjét, melyből csupán a 18. fejezetben /"Pyncheon kormányzó"/ lép ki, de ott sem szubjektív - esetleg öngigazoló hangon szólal meg; objektivitását, pontosabban: az ítélkező bíró tárgyilagosságát a biblikus utalások és nyelvezet biztosítják.

A szereplőkhöz rendelt nézetek a történeten belül nem képviselnek valamilyen hierarchiát, itt a perspektíva-rendszer oppozíciós jellegű: az állandó váltások "reciprokális tagadást" /Iser, 1978, 101/ hoznak létre. Ezért lényeges, hogy az Előszóbeli Szerző folyamatosan jelen van kommentárjai, közbeszólásai révén /a Házzal, a Nappal, a Holddal, a fényképezés természetével, stb. kapcsolatos megjegyzései/. Folyamatos jelenléte tehát végül is megszünteti az oppozíciós rendszert, hiszen nézetei, "világa" rögzített pontok.

1.1.2. A Derűvölgy románcában az előző műhöz képest jelentős változást figyelhetünk meg, melynek lényeges vonása a következő módon írható le:

A Hétormú házban a Szerző és a Narrátor azonos, s így inkább a XVIII. századi regény alapvető narratív stratégiája érvényesül a perspektíva-rendszerében. A Derűvölgy románcában azonban az Előszó Szerzőjének a helyét már az I. fejezettől a Narrátor veszi át, aki egyúttal a mű főhőseinek is tekinthető. A Hétormú ház egyes szám 3. személyű, eleve objektívabb jellegű narrációja itt a fentieknek megfelelően egyes szám 1. személyű narrációra cserélődik. A "történeten" belüli perspektíva-rendszer látszólag már nélkülözi a hierarchizálódásnak azt a fokát, mely

a Hétormú házat jellemezte, hiszen a Narrátor, a "középszerű" költő, Miles Coverdale nézetei szüntelenül módosulnak /kiegészítések, átértelmezések formájában/. Mint-hogy azonban narrátori szerepe kiemeli, a módosításokhoz vezető "információk" is csak az ő tudatán keresztül közvetítődnek, az Előszóbeli Szerző pedig nem avatkozik közbe.

Tulajdonképpen Miles Coverdale a Booth /1961, 211 skk/ által meghatározott "megbízhatatlan narrátor" szerepét tölti be, melyet Iser /1978, 131 és 204/ a XIX. századi regény sajátosságaként említ. Éppen ezért lényeges, hogy az Előszóbeli Szerző elhatárolja magát a Narrátortól, s egyben minősíti is őt. Másképpen: Coverdale narrátori funkciója az Előszóban meghatározott horizonthoz képest "témaként" valósul meg.

Az író területe "az a tündérország, amely annyira hasonlít a való világhoz, hogy megfelelő távolságból nézve, meg sem lehet tőle különböztetni, de amelyet különös varázslat levegője leng körül, s ez lakóit önálló, sajátos léttel ruházza fel" /6/. S a Szerző a "lényegében álomkép s mégis tény" /uo./ kettősségének felismerésében és közvetítésében látja a "regényírás" /Fiction/ fő feladatát, melyet Narrátora képtelen megoldani. A horizont és téma ilyen jellegű viszonyának folyamatos fenntartását elsősorban az egyes fejezetcímek biztosítják, valamint ugyanezt szolgálja a "történet" tagolása s végül Miles Coverdale lenéző megjegyzései a "romance"-ről.

A Narrátor kudarcának a megmutatása lesz tehát a romance "fő célja" /5/; azaz annak bizonyítása, hogy a romance "tény és álomkép" közötti kettős világot a tények világára szűkítő regény /"novel"/ alkalmatlan arra, hogy a látható dolgok világát elrendező, értelmező mély szerkezetet felkutassa.

Az Előszó által megjelölt horizont /a romance-író "alkotását nem mérik szigorúan össze a természettel; a

mindennapos valóság szempontjából több szabadságot engedélyeznek neki, mert így feltétlenül jobb hatást érhet el" /6/ / tehát csak így, a témával való viszonyban konstituálja a mű jelentését.

Ez lényeges megállapítás, mivel jelzi, hogy az Előszó elszakíthatatlan a műtől, s nem csupán egyfajta irodalmi hagyomány mechanikus átvétele. Egyben utal arra is, hogy Hawthorne műveiben meglehetősen erőteljesen érvényesül a XVIII. századi angol regényírás hagyománya /pl. Fielding regénybeli szerző jelenlétének sémája/, mellyel a Derűvölgy románcában látszólag szakít.

1.2. Melville kiválasztott regényének, a Confidence Mannek⁷ a narrátora nem figyelmezteti a műbeli olvasót Hawthorne-éhez hasonló közvetlen módon, jöllehet az I. fejezet első három bekezdése Hawthorne Előszavainak megfelelő funkciót lát el.

"Április elsején napkeltekor, hirtelen, miként Manco Capac a Titicaca tó partján, megjelent a vajszinű ruhás férfi St. Louis városának kikötőjében."⁸ Se poggyásza, se kísérője nem volt, tehát a szó legszorosabb értelmében idegen. Ekkor szállt a többi utas is a Fidèle gőzös fedélzetére, ahol is hatalmas plakát adja tudtul, hogy díjat tűztek ki a feltehetően Keletről érkezett rejtélyes szélhámos kézrekerítésére.

A narrátor kulturális és irodalmi hagyományokhoz kapcsolja az elmondandó történetet /április 1., napkelte, az indián nap-mítoszokat idéző Titicaca, Fidèle: a Bolondok Hajója s a kétértelmű Kelet/, s egyúttal a jelzett hajóútnak az angolszász irodalmi tradíciókban meglévő allegórikus-parabolisztikus vonatkozásait is kiemeli, s így szabályozza az olvasói elvárásokat.

Más szóval: a soronkövetkező eseményeket konkretizálja /dátum, a hajóút pontos földrajzi megjelölése/, az alluziók révén pedig el is távolítja őket a köznapi tapasztalás világától.

A műbeli szerző, aki egyben a narrátor is, lehetővé teszi a perspektívák hierarchiális elrendezését. Narrátori szerepéből időnként kilépve, meglehetősen agresszív módon avatkozik bele saját történetébe; különösen jellegzetesen a 33. és a 44. fejezetekben.

Az előbbiben a műbeli szerző közvetlenül, saját személyében szólal meg, s képzeletbeli olvasójának kétkedésére válaszol. Kétféle olvasót különböztet meg: az első "é szórakoztató olvasmányban is a valóságos élethez való szigorú hűséget kéri számon, noha épp ő maga fordul el az unalmas hétköznapiaktól, amikor ilyesfajta könyvet vesz a kezébe" /215/⁹. A másik típusú olvasó az ideális - az ő véleményét osztja a szerző is: a regényben, akár a színpadon, másféle személyeket és jeleneteket vár el, mint amilyenekkel életében találkozhat, de ebben nem csupán "nagyobb mulatságot keres, hanem valójában igazabb valóságot, mint amelyet a való élet mutathat" /215/¹⁰. A természetet - az átalakított természetet reméli fellelni. "A regény - akár a vallás - egy másik világot mutat be, ámde érezzük, e világgal szoros a kapcsolatunk." /215-216/¹¹. Végül szinte önmaga igazolásaként megjegyzi, a következő történet, amelyet a Confidence Man mesél el, az emberi viselkedés változékonyságát igazolja. Csakhogy amit igazolni akar, az nem az előző fejezeteknek az "ovidiusinál is meglepőbb metamorfózisa" /31. fejezet, Charlie "színeváltozása"/, hanem éppen a Confidence Man jóval korábbi magatartásváltása.

E jellegzetes csúsztatással Melville kihasználja a téma-horizont struktúra lehetőségeit. Az előző fejezetek összegező felidézése a horizontot jelöli ki, melyhez a lehetséges olvasói attitűdök "témaként" kapcsolódnak. Az első attitűd a szenzuál empirizmus tapasztalatközpontúságát hordozza, s éppen e gondolati rendszer hiányosságaira irányítja a figyelmet a korábbiakhoz való viszonya. A második attitűd érvényteleníti az elsőt /"a valóság mély szer-

kezete nem látható"/. Az olvasói válaszok így a valóság-hoz kötődő viszonyt jelzik. Ez a következő fejezetben már horizontként funkcionál, s a fejezetet nyitó összefoglaló bekezdés anyagából, azaz a korábbi horizontból, kiemelt mozzanatok /a Confidence Man változásai/ tematizálódnak: tehát az irrealitás, mellyel a Confidence Man egyre újabb alakot ölt, voltaképp a mélyebb valóság, a látható felszín pedig csupán maszk.

2.1. A Hawthorne-i romance korábban említett vonása, hogy a XVIII. századi angol regénytípus bizonyos jellemzői domináns szerephez jutnak benne, érvényesül a közbeszótt történet felhasználásában is.

2.1.1. A Hétormú házban "Alice Pyncheon" története /13. fejezet/ a romance szereplőinek egymáshoz való viszonyához kapcsolódik: a régi történet felidézésével voltaképp a Holgrave és Phoebe szerelme iránti olvasói elvárás szabályozódik; az ezt követő fejezet így már a közbeszótt történetbeli horizonthoz képest tematizálhatja a két fiatal szerelmét /Holgrave nem él vissza az őseitől örökölt varázslói hatalmával/. Ugyanakkor a szerelem a valóságnak kettős fényben¹² való meglátásának, felfedezésének egyedüli lehetőségéhez - mint témához - szolgáltatja a horizontot.

2.1.2. A Derűvölgy románcában két közbeszótt történet is van: "Zenóbia regéje" /13. f./ és "Fauntleroy" /22. f./. Az előbbi a mű főszereplőinek egymáshoz való viszonyát prefigurálja /Coverdale és Priscilla, valamint Zenóbia és Priscilla kapcsolatát/; az utóbbi ismét a két női főszereplő titokzatosnak tűnő kapcsolatát tárgyalja. Mindkét történetben a téma-horizont struktúrában elrendeződő perspektivák szervezik az értelmezést.

Korábbi szövegelemzésemben kimutattam¹³, hogy Zenóbia és Priscilla a valóság két aspektusát jelzi a műben, s

Coverdale viszonya velük így egyben a valósággal való kapcsolatát is minősíti. Zenóbia /a tapasztalás asszonya/ és Priscilla /Szibillaként a transzcendens szint képviselője/ testvérek, bár ezt sem ők - legalábbis eleinte -, sem Coverdale nem tudják, s a Narrátor a két asszony "azonosságának" a felismerése után sem él e tudásával; utolsó mondatában is csupán az egyiket fogadja el, s a másikat elutasítja.

2.2. Melville Confidence Manjében ugyancsak él a közbeszótt történet módszerével: a 27., 34. és a 40. fejezetekben. A másodikban /"A bolondos úriember"/ a korábban tárgyalt 33. fejezetbeli szerzői beavatkozás által meghatározott horizonthoz kapcsolódóan Charlemont története tematizálódik /rejtélyes változásai/, majd a 35. fejezet nyitása ezt is a horizontba építi bele: a hallgató kérdésére, vajon igaz-e a történet, a Confidence Man válasza: "Természetesen nem, hiszen mondtam, mint bármely író, csupán szórakoztatni akartam. Így hát ha különösnek tűnt, ez a különösség maga a 'romance', ez az, ami szembeállítja a való élettel; a kitaláltsága, vagy röviden: a fikció és a tény ellentéte."¹⁴

A téma /a történet igaz volta/ a horizonthoz kapcsolódóan nyeri el értelmét: a fikció, a "romance" a valóság látható felszíne alatt meghúzódó szerkezetet tárja fel; a tények világa hamis és félrevezető - s így korának domináns gondolati rendszerét teszi lehetetlenné Melville. Egyúttal természetesen az író, a művész feladatát is megjelöli: a valóság mély szerkezetének a feltárása. S mint-hogy a Confidence Man maga a Sátán, a valóság láthatatlan struktúráját feltérképező művész démoni hatalommal kerül kapcsolatba az alkotás során: kivételes hatalomra tesz szert. Ezt a befejező fejezet mítoszokat /Biblia, az apokrif irodalom stb./ felhasználó - tematizáló - eljárása erősíti meg.¹⁵

3. A fenti - terjedelmi okokból meglehetősen utalás- és tézisszerű - elemzésekből két lényeges következtetést vonhatunk le.

3.1.1. Hawthorne és Melville a XIX. századközépi Amerika uralkodó/- ám általuk nem kielégítőnek vélt - gondolati rendszerét tulajdonképpen ugyan-e rendszeren belül maradva kérdőjelezzik meg, s megsejtésük a valóság és a fikció természetét illetően a XX. század eleji modernizmusba s annak episztemológiai hátterébe illik.

3.1.2. Ennek megfelelően nem egyértelmű narratív stratégiájuk sem. Így például Hawthorne nem igazán következetesen az Előszóbeli Szerzőt kénytelen "beléptetni", Melville pedig a Narrátor/Szerző nézeteivel "rögzített pontot" épít regényébe, ami a XVIII. századi regénytípusba illik. Ennek viszont ellentmond a mű lezárása, mely a szeriális perspektíva rendszert igényelné.

3.2. Kudarçuk e kettősséggel magyarázható, azzal, hogy műveik narratív stratégiájában megnyilvánuló határozatlanság lehetetlenné tette az olvasói elvárások, diszpozíciók megfelelő megszervezését; másképpen: olvasóik nem érthették műveik "jelentését".

Jegyzetek

- ¹ Erre vonatkozóan vö. Martin 1961 valamint Gilmore 1977.
- ² Egyes transzcendentalisták alapítótagjai voltak e kísérletnek, melybe rövidebb ideig Hawthorne is bekapcsolódott, s itteni élményeiből is táplálkozott a Derűvölgy románca, amint azt az Előszóban is említi.
- ³ Magyarul: ford. Vámosi Pál, 1973, Budapest, Európa. A dolgozat e kiadás lapszámozására hivatkozik.
- ⁴ Magyarul: ford. Kászonyi Ágota, 1975, Budapest, Európa; a továbbiakban e kiadásra hivatkozom.
- ⁵ "The 19th c. novel, whose epistemology allowed for reality as an objective and intelligible entity as well as for the power of the rational mind and moral will to master

the world, needed to negate only individual vice and social deformations, the lack of knowledge and understanding. It could thus examine their causes and the possibilities of improvement by an exploration of human actions and human consciousness in the course of the life of representative individuals and by the detailed description of the social milieu and its changes and changeability." Hoffman, 1980, 311.

- 6 Vö. 1. jegyzet és McMahon 1973. 11-37.
- 7 The Confidence Man: His Masquerade, 1955, New York, Grove. A dolgozatban saját fordításomat közlöm, s a jegyzetekben megadom az eredeti szöveget.
- 8 "At sunrise on a first of April, there appeared, suddenly as Manco Capac at the lake Titicaca, a man in cream-colours, at the water-side in the city of St. Louis." /6/
- 9 "... in a work of amusement, this severe fidelity to real life should be exacted by anyone, who, by taking up such a work, sufficiently shows that he is not unwilling to drop real life, and turn, for a time, to something different." /215/
- 10 "... they look not only for more entertainment, but at bottom, even for more reality, than real life itself can show." /215-16/
- 11 "It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one, to which we feel the tie." /216/
- 12 Holgrave jelenlegi foglalkozása; fényképészet, s így hivatkozik önmagára, aki a Nap sugaraival készíti képeit. "Látását" s létét tehát a Nap határozza meg: és ebben az értelemben ez attribútuma. Phoebeé - e vonatkozásban -, mint a neve is jelzi: a Hold.



- 13 Narrátor és narráció; Adalékok a valóságértelmezés és elbeszélő módszer összefüggéseihez a XIX. századi amerikai regényben", in: Acta Germanica et Romanica, 1981, pp. 96-108.

Azonkívül; "A Mystical Treatise".

in PEAS, vol. II., 1982.

- 14 Ezzel az elrendezéssel azonban a XIX. századi amerikai elbeszélő irodalomban, így a "romance"-ban, a regényben, de a képzőművészetben is domináns centrális szerkesztési elvet Melville itt "megszünteti", noha a 23. - középponti - fejezetben még érvényesítette. Így voltaképp két szerkesztési elv létezik a regényben; a második feltehetően a számmisztikára épít.

A centralitásra vonatkozóan vö. Rozsnyai 1980. és Rozsnyai 1981. ide kapcsolódó megállapításait.

Irodalom

Booth, Wayne C. 1961: The Rhetoric of Fiction, Chicago: U of Chicago P. Gilmore, Michael T., 1977: The Middle Way: Puritanism and Ideology in American Romantic Fiction, New Brunswick: Rutgers UP

Hoffmann, Gerhard, 1980: "The Foregrounded Situation: New Narrative Strategies in Postmodern American Fiction", in: The American Identity, Fusion and Fragmentation, ed. Rob Kroes, Amsterdam: Amerika Instituut, pp. 289-344.

Iser, Wolfgang, 1978: The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response, London: Routledge and Kegan Paul.

McMahon, Helen, 1973: Criticism of Fiction: A Study of Trends in the "Atlantic Monthly", 1857-1898, New York:

Bookman Association Martin, Terence, 1961: The Instructed Vision; Scottish Common Sense Philosophy and the Origins of American Fiction, Bloomington: Indiana UP. Rozsnyai

Bálint, 1980: "The Romance of Either/Or: Hawthorne's The House of the Seven Gables", in: Papers in English and American Studies, Vol. 1. Szeged, pp. 103-138.

1981: "A hétormu ház és az amerikai 'romance'", in: Filológiai Közlöny, XXVII/1-2. pp. 56-60.

Jagusztin László:

NARRÁTIÓ ÉS ARGUMENTÁCIÓ

/B. Pilnyak: Meztelen év/

1. A forradalom és polgárháború, illetve a rákövetkező évtized szovjet elbeszélő irodalom szövegléíró, szövegstruktúrát minősítő fogalmai között a: rublennaja próza /fragmentális/; ornamentálnaja próza /ornamentális/; szkaz /a narrátori és a nép-alaki szót összefonó/ elnevezések a leggyakrabban előfordulók. Az ezen fogalmakkal jelölt szövegépítés eljárásrendszereinek, stratégiájának vizsgálatát viszonylagosan megkönnyíti az a tény, hogy aránylag rövid időszakon belül domináltak, s nem terebélyesedtek korstílus-sá, viszonylag kevés számú szöveg-invariánst produkáltak; és ami a legfontosabb: csak leíró és nem értékelő fogalomként használták őket, azaz megőrizhették episztemikus jellegüket. Mint ilyenek, Ivanov, Babel, Viszjolij és Pilnyak prózai szövegeit jellemzően fordultak elő a leggyakrabban.

1.1. Mi lehetett az összekapcsoló elem ezek között a műszövegek között? Valószínűleg a Társadalmi Érintkezési Viszonyok /TEV/ rend-nélkülisége, polarizáltsága.¹ Azaz a tényleges /a forradalmi, a változó/ világ és a lehetséges /a felépítendő/ világ harcáról megfogalmazható értékitéletek, hipotézisek és vélekedések szabad strukturálódása, az "elbeszélői önkénynek" való kiszolgáltatottsága.

A forradalmi világ lehetséges átrendeződésének megértése, bizonyítása a változatok halmazából vagy polarizált /TÉV/-kat emel ki, vagy pedig polifornizált /TÉV/-kat mutat be.² A rublennaja próza eljárásrendszerét ez utóbbi jellemzi, a mellérendelt változatok előnyben részesítése a kategorikusan hierarchizált alárendeléssel szemben. A /TÉV/-ok ilyen struktúrájának a nyitott, a folyamatosan alakuló Beszéd-Helyzetek /BH/ felelnek meg a legjobban, mivel általuk közvetíthetők optimálisan a konvencionális, gyakorta

évszázados, értékrendek agóniáját, torlódását, az érték-
rend-kollíziókat kifejező és illusztráló világ-fragmentu-
mok, /BH/-tek, s az őket erősítő argumentumok /Ar/.

2. Pilnyak /Meztelen év /1921/ című alkotásából vett
példákon szeretnénk bemutatni és igazolni a rublennaja
próza /RP/ szövegszerveződésében a /TÉV/-- /BH/ és az /Ar/-
ok összefüggésének jellemzőit, mivel az ornamentalitás és
a szkaz esetében kevésbé demonstrálható a társadalmi érint-
kezési viszonyok és a beszédhelyzetek /TÉV --- BH/ spe-
cifikus kapcsolata, s inkább a beszédhelyzetek és az argu-
mentumok /BH --- Ar/ összefüggése demonstrálódik.

A szövegfeltárásban "kivülről befelé", a makro ---
mikro strukturák irányában haladnánk, mivel így rálátásunk
gazdaságosabban biztosítható.

2.1. A tartalomjegyzék Rész-címei, Fejezet-címei, Téma-
címei sajátos meta-koherenciát erőltetnek a műszövegre: há-
rom, hét, illetve harminc kényszerű egységre tagolják azt,
s mintegy preszubponálják egy szuper-narrátor jelenlétét,
aki fölötte áll a lehetséges művilágnak.

A rész-címek /Bevezetés -- Tárgyalás -- Befejezés/ mo-
dalitás argumentumai ironizálón tagolják egyszerű /kommuni-
kativ/ formákra a műszöveget. Ezen sztereotip argumentumok
szinte már parodizálják a szövegstruktúra és a szemantikai
univerzum kapcsolatát, hisz olyan kommunikativ-logikai ren-
det, sorrendet, feszültségivet sugallnak, amelyről a szö-
veg szemantikai univerzumának dinamizmusában szó sem lehet.

Ez a külső, szövegen kívülről való formai megfegyelme-
zés, zárttság a szemantikai univerzum egységeiben befelé ha-
ladva /fejezetek -- témák -- bekezdések --- kijelentések
stb./ a nyitottság: az invariánsok számának növekedése fe-
lé tágulnak, az alárendelés determináltságától a melléren-
delés indetermináltsága, a koherenciától az inkoherencia
felé tendálnak!³ Azaz a valós világ: /TÉV/ --- /BH/ ---
/Ar/ sorrendű alárendelő meghatározottságával szemben egy
megfordított irányt érvényesítenek a narratív szerkezetben.

A valós világ argumentáló, episztemikusnak, logikusnak
elfogadott argumentum-rendje felcserélődik egy "rendetlen"

argumentum-sorozattal, amivel a hagyományos /TÉV/-ekhez és /BH/-ekhez tartozó jelentés-izotópiák felmutatásáról szó sem lehet, hanem csak megteremtésének és megszüntetésének dinamikus célmegközelítő argumentum-játékaról.⁴

2.2. A Meztelen év harminc tematikus része mintegy háromszázszoros szemantikai izotópiát mutató kijelentés-blokra oszlik, s ezekben az alábbi elemi argumentáló csoportokat találtuk: a szemantikai izotópiát /koherenciát/ teremtő -- és az ellenükre ható változatokat.

2.2.1. A koherencia létrejöttét segítő eljárásokat az jellemzi, hogy a kijelentésekbeni hely- idő- és szubjektum argumentumok egymáshoz rendezettek ugyan, de még nem érik el például az elbeszélés-ciklusokon belüli narrációs argumentumok rendezettségi szintjét, s ezért tekinthetjük őket fragmentumoknak, szándékosan nem teljesen megvalósított elbeszélésnek. A magyarázat egyik összetevőjét Papp Ferencnél olvashatjuk az "ábrázoláson át kifejezésre jutó tartalom" elvével kapcsolatosan: "Az egyes művészetek kötelező három szintje tehát: a jellelemeké ..., az ezekből összeállító ábrázolásé és az ezen ábrázoláson át kifejezésre jutó tartalomé. ... E harmadik, tartalom-szint hiányozhat azért, mert a második, ábrázoló szint nincs jól megkomponálva, érthetetlenül van összevágva ..."⁵ Nos, az "érthetetlenül összevágott" fragmentumok közötti koherenciát a megszakított, a nem folyamatos illeszkedés, azaz a szemantikai konnektoroknak /olykor operátoroknak/ a "háttér" információkban, a valós világ /TÉV/-aiban való elrejtése jellemzi.

Vizsgáljuk meg az alábbi folytonos szöveg kijelentéseinek izotópiáját:

"De Donatnak ez az utolsó szerelme se tartott soká, ez alkalommal a költő - besúgó A.V. Varigin sugta be, följelentését versbe szedve.

Ki tudja?

Ki tudja, mi lett volna Donattal?

1914-ben, júniusban, júliusban vörös lánggal égtek az erdők és a fűvek, vörös korongként kelt és hanyatlott a

nap, mérhetetlen légszomj gyötörte az embereket."⁶
A legbiztosabban az "1914-ben, júniusban, júliusban" idő-argumentumok referenciája adható meg a tényleges világban /= a világháború/, s a hozzákapcsolt "vörös" is ennek megfelelően verifikálható és interpretálható a háttér információinak alapján. A tulajdonnevekhez kötődő egzisztenciális, szubjektum-argumentumokat csak a történetes egyéb elemei verifikálják, amelyek gyakran minimálisak, mint például Varigin esetében.

Egyfajta miting /nyilvános, alkalmi együttlét/ típusu /TÉV/ rögzíthető az ilyen típusu /BH/-tek és szövegekhez. A miting-/TÉV/-okat a "horovoje nacsalo", a kórus elv /= bárki tudhatja és kimondhatja az információt/ jellemzi, s ezért állnak konnektor nélküli szemantikai mellérendeltségben a szövegegységek.

A köztük létrejövő koherenciát segítő eljárások közül a leggyakoribbak:

a/ Az azonosságok: olyan szövegegységek, amelyek változatlanul ismétlődve, s szemantikailag bizonytalanul, szerzetlenül és főleg váratlanul épülve a kontextusba, sajátos szemantikai, "epikai" rimet, refrént alkotnak a teljes szövegen belül. "Amott, ezerversztnyire, Moszkvában a forradalom óriási malomköve felőrölte az Iljinkát, és Kina továbbkúszott az Iljinkáról, elkúszott..."⁷

b/ Az ismétlődések: olyan szövegegységek, amelyek változó szemantikájú kijelentésekben fordulnak elő, s a történetes folyamán szemantikájuk motivikus vagy emblematisz jellegű bővülésen megy keresztül. Ilyen: az óra, a harangszó, a vérbő harmincéves katonafeleség, az ürümfű illata, a népmese - stb. tárgyak és fogalmak kalandja és sorsa a műszövegen belül.

Az óra visszatéréseinek stádiumaiból:

1. "A szalonban, a tükör melletti óra - pásztor és pásztorlányka bronzból /még épségben/ - felett üt finom, csilingelő hangon, mint a romantikus tizenennyolcadik század."

2. " - Kiszedni az órát a dobozból!"

3. "... meglátta szalonban az órát, eltöprengett -

hová az ördögbe tehetné? - kivitte és bedobta az árnyék-székbe."⁸

Az ismétlődések nem a környezetükbe vonható szöveget szervezik elsősorban koherenssé, hanem "kiutalnak" a TÉV-okra is, az óra például egyfajta sorstörténeti példázatként is verifikálható a való világra alkalmazott referenciáját tekintve.

c/ A szinkretizmusok: olyan szövegegységek, amelyek valamilyen közösnek minősítő tulajdonság-argumentum révén mintegy referálják egymást, "szinkronba" kerülnek. Ilyen például a rekkenő hőség, amely mind a természeti állapot, mind a forradalmi állapot leírásaiban előfordul. A "rekkenő hőség" szemantikailag a konnektor szerepét tölti be a két tematikusan eltérő és nem egymás melletti pozícióban lévő szövegegység között, s azok "olvasatát" folyamatossá, kapcsolódóvá teszi a dominójáték elve szerint, azaz csak "egyik végükön" illeszkednek egymáshoz a kijelentések, a "másik végük" eltérő irányokba, a természeti és a társadalmi viszonyok felé nyitott.

A szinkretizáló nyitottság megnöveli a befogadói rendezői munkát a koherencia megteremtésében, mivel a szöveg-strukturális indokoltságot logikai és szemantikai indokoltsággá neki kell átformálnia, kibővítenie, építéssként a házakból utcát, várost kell produkálnia.

2.2.2. A szemantikai koherencia létrejötte ellen ható elemi eljárások lényege a hiátus megteremtése, tulajdonképpen innen az eljárás neve is, a rublennaja proza. Megszoktuk, hogy /BH/-inkben két egymást követő kijelentés között valamilyen szemantikai összefüggés van, s ilyen szemantikai izotópiát mutató szövegegységeket tételezünk és teremtünk a /BH/-ek mint szemantikai keret - operátorok segítségével. A keret mintegy körülveszi a szöveget, mintegy ki-zárja az inherenciát, s rögzített szemantikai beállítódást preszubponál.

A rublennaja próza viszont az invariantnaja usztonovka /a rögzítetlen beállítódás/ elvére épít egy /BH/-en belül, azaz előkészítés nélkül változtatja a beszédmód argumentu-

mokat. A következő két eljárás típust találtuk jellemzőnek:

a/ A modalitás- és témaváltást, azaz a prózai epikában szokatlan szemantikai bonyodalmat. Következő példánk minden kijelentése egy-egy eltérő típusú: hely, idő, szubjektum argumentumot tartalmaz:

"Az utcák girbegurbák, sok a zezzug, zsákutca, sikátor, és az utcák macskakővel vannak kirakva, és a sarkokon templomok. Meztelen évek. Sötétség. Éjszaka. Ősz. Zöld hold vonul az égen lassan-lassan.

- Kedvesem, egyetlenem!"⁹

A "meztelen évek" kijelentés ezen a kontextuson kívül csak a cimbén fordul elő, s modalitása mintegy tételmondat jellegűvé emelkedik, azaz jellegzetes szemantikán keretképző szerepet tölt be.

A történés világából a tényleges történelmi világba való kilépés és onnan való értékelés egyetlen idő-argumentumba foglalja össze azt a szövegegységet, amit az előtte lévő és a rákövetkező kijelentésekből össze tudunk állítani, s mivel ennek a nagysága nem rögzített, a nyitottságával az interpretációban feszültséget hoz létre.

A Meztelen évben a narrátor rendszerint a tényleges történelmi világba lép ki, s feszültséget teremt az adott szövegvilág és az értékelő idő-argumentum közötti hirtelen hely-, érték- és modalitásbeli távolságteremtéssel is. A hirtelenség azt jelenti, hogy hiátus van, csak soklépcsősen áthidalható hiátus a kijelentések között. "A gazda még egyszer jóllakatja a vendégeket - disznóhusos levessel, búzalisztból készült, tejfölös, húsos palacsintával, bárányhájás kásával -, és a kocsmába vezeti őket áldomást inni.

Pogány idők!

A kocsmá előtt egy hosszú rúdon..."¹⁰

A "pogány idők" kijelentés: értékelés, s igazságértékét a tényleges /forradalmi/ világban episztemikusan verifikálni fogadjuk el, s ezt így "viszi be" a narrátor is a történés lehetséges világába, ahol van aktuális je-

lőltje ennek az általános kijelentésnek, bár így sem küszöbölődnek ki a logikai, szemantikai bonyodalmak. Am a rublennaja prózában ez az egyik cél, a logikai, szemantikai és főleg az axiológiai bonyodalmak /mellérendelés, polifónia/ előidézése.

b/ A jelölt szemantikai inherenciát, azaz a "szöveg-hasonlatot" és az alluziót.

A szöveg-hasonlatra mintegy félszáz példát találhatunk a Meztelen évben, általában úgy jön létre, hogy a cselekmény - vagy természetleírás koherenciája egy ponton megbomlik, s egy szövegkonnektor, gyakorta a /MINT/ révén egy új szemantikai sor "folytatja" a megkezdett szöveget. A "mint" sajátos operátor, amely az adott szövegérintkezési ponton az inherenciát koherenciává változtatja, bár ez a koherencia nem csap át szemantikai izotópiába.¹¹ A mint azonban el is maradhat. A Meztelen év befejezéséből való a következő részlet:

" - Szigorúan áll az erdő, mint cölöphad, és dögseregeként ront rá a hóvihar. Éjszaka. Nem az erdő és nem a hóvihar küzdelmét énekli-e meg a való hősi ének arról, hogyan haltak meg a vitéz daliák? -"¹²

A kérdőjel sajátos aszindeton viszonyt, a kötőszó elmaradását jelzi, s valószínűleg azért áll kérdőjel, mert példánkban visszajárul fordul a hagyományos A mint B hasonlítás szemantikai iránya. A háború és forradalom irodalmi poetikai gyakorlatában a szemantikai-pszichológiai feszültségnövelés érdekében ez az inverzió nem kivételes. /Gondoljunk csak Jeszenyin Peszny o hlebe /Ének a kenyérről/ /1921/ című versére, amelyben az aratás olyan, mint a halál, azaz a világlírában elfogadott halál --- aratás alárendelés a visszájára fordul. Vagyis a polgárháborús TÉV-ok hatására, illetve hatását közvetítően, kifejezőn a megszokott Ember --- Természet kanonikus jelentőség-rend felborul. Mivel a természeti világ tágabb, energia-telítettebb argumentum egzisztenciálisan, az ember világa is hozzáigazodik jelentőségében. Mindkét világ tényleges és adott vonatkozásban független, s csak a mű világában kerülhetnek aláren-

delő, függőségi viszonyba, így az idézett részletünkbeni argumentálás nem más, mint a tényleges világbeli viszonyok felfokozása egy lehetséges világban, s a rublennaja próza eljárásrendszerének céljai között ez a szemantikai-energetikai feltöltés, felfokozás kitüntetett. Az inherencia hangsúlyozása ezt a folyamatot realizálja.

Az allúzióra mintegy tucatnyi példát találhatunk a Meztelen évbben, általában az orosz történelmi személyiségekhez, dátumokhoz, írásbeli művekhez kötődő szövegeket "idéznek, visznek" bele a műszövegbe: I. Péter, a világháború, az Ordinyini Gyámhatóság határozata, cégfeliratok, a Szertartások könyvének versei stb. Az alluziókban a legteljesebb, a legönkéntesebb a szövegillesztés, s a narrátor itt rendelkezik a legnagyobb önkénnyel, hisz a megjelölt idegen szöveg /információ-halmaz/ terjedelmében nem meghatározott, a befogadó ismereteitől függ a műszövegbe való beépítése. Egy magyar olvasó számára például jóval kevesebbet mond a következő részlet, mint egy orosznek:

" - ez az Európa maskara Oroszországon - I. Péter imperátor aggatá rá /és akkor befalazták az öreg fehér templomot/: -- nem májusi zivatar-e a mi forradalmunk? - és nem márciusiak-e a vizek, melyek lemossák két évszázad ruhát? -" ¹³

A jelenre vonatkozó argumentumokat verifikálják az alluziók azzal az idő - argumentummal, hogy megelőzték a műszöveget, és episztemikus /ellenőrzött/ jellegűek, másrészt mintegy feljavítják, dúsítják a műszöveg stilisztikai elégtelenségét, kifejező lehetőségeit.

3. A rublennaja próza szövegszervező eljárásait tehát a koherencia és inherencia dinamikus játéka jellemzi, s szembetűnőbb a strukturális, logikai, szemantikai mellérendelésekkel dolgozó inherencia-jelenség, ahogy erre maga az elnevezés is utal. A rublennaja próza egy átmeneti kultúrális korszak, korszakváltás terméke, amikor a /TÉV/-ok és /BH/-ek átrendeződése még a kezdeti állapotában, a forrongás stádiumában van, így nincsenek és nem is lehetnek

kialakult narratív kliséi, megszilárdult formuláriumai, hierarchizálódott világ-rendjei és dogmatizálódott érték-ítéletei. Ezért igen tanulságos lehetne összevetésük például a harmincas-ötvenes évek ellenkező előjellel szerveződött irodalmi szövegeivel, argumentációs eljárásainak kiforrott és kötelező rendszerével.

Jegyzetek:

- ¹ Vö.: Balogh István: A társadalmi információ, Bp. 1979, 240-304.
- ² Vö.: A. K. Zsolkovszkij: Poetyika virazityelnosztje, Russian, Literature, 1982, XI-I. 1-17. A tyema-tyekszt és az argumentáció meghatározottságának eljárásairól mondtak.
- ³ Vö.: Kanyó Zoltán: Megjegyzések az irodalmi elbeszélés szövegkezdetének kérdéséhez. In: Szemiotika és művészet. Bp. 1979, 166-1969.
- ⁴ Vö.: Akoft - Emeri: O cele sztremljonnih szisztyemah, Moszkva, 1974, 212-216.
- ⁵ Papp Ferenc: Szemiotikai jegyzetek. In: Általános nyelvészeti tanulmányok III. Bp. 1965, 169.
- ⁶ B. Pilnyak: Meztelen év, Bp. 1979, 21.
- ⁷ I.m.: 27, illetve 196.
- ⁸ I.m.: 53, 166, 167.
- ⁹ I.m.: 203.
- ¹⁰ I.m.: 182.
- ¹¹ Vö. E. G. Avetjan: Szmiszl i znacsenyije, Jerevan, 1979, 324-372.
- ¹² I.m.: 227.
- ¹³ I.m.: 64.

Martonyi Eva

A REGÉNY INDÍTÁSÁNAK FORMÁIRÓL BALZAC
EMBERI SZÍNJÁTÉKABAN

"Megszámlálhatatlanok a világ elbeszélései - Innombrables sont les récits du monde", - ezzel a mondattal kezdte Roland Barthes 1966-ban írott tanulmányát az elbeszélés elméletéről. A mindenütt és mindenkor jelenlévő elbeszélést jelölte meg, mint az akkortájt születő strukturalizmus és szemiotika elsődleges kutatási területét, összefoglalva az addig elért eredményeket és kijelölve a további kutatás utjait. E tanulmányról azóta bebizonyosodott, hogy nemcsak az iskolaként tömörülő strukturalisták számára volt döntő jelentőségű, hanem az azóta már kissé háttérbe szoruló strukturalizmuson túlnoëve, a másfajta megközelítéseket alkalmazó kutatók számára is nélkülözhetetlen szempontokat tartalmaz.

A szóbanforgó cikkben felvázolt meglehetősen széles perspektíván belül pillanatnyilag minket csak egyetlen aspektus érdekel, a regény indításának mozzanata, közelebbről a balzaci regény kezdésének egyes formái.

A vizsgálathoz elfogadjuk azt a Barthes által megfogalmazott feltevést, hogy "... az elbeszélés rokon a mondattal, de sohasem vezethető vissza mondatok összességére: az elbeszélés egyetlen nagy mondat, mint ahogyan minden kijelentő mondat bizonyos szempontból nem más, mint egy kis elbeszélés vázlata."¹

Arra a kérdésre, hogy az elbeszélésben minden funkcionális-e, igenlően válaszolunk, továbbá feltételezzük, hogy az elbeszéléseken belül mindennek, a legkisebb részletnek is van értelme. Azaz, minden bármely módon elkülöníthető egységnek disztribucionális és integratív viszonyaiban, más szóval kifejezve szintagmatikus és para-

digmatikus relációiban fellelhető értelme van.

A tényleges vizsgálat megkezdése előtt bizonyos módszerbeli kérdéseket kell tisztáznunk. Közülük az első: amit vizsgálunk, megfelel-e a hagyományos értelemben vett expozíció fogalmának? Expozíción általában valamely irodalmi mű, de legfőképpen a dráma bevezető részét szokták érteni, amelyben a szerző megismertet minket a körülményekkel, a cselekvő személyekkel, továbbá azokkal a lényeges tényekkel, amelyek megelőzték és előkészítették a szóbanforgó cselekvést.

A "regényindítás" általunk használt fogalma ennek a meghatározásnak csak részben felel meg. Arra a kérdésre ugyanis, mekkora szövegrészt számítunk a regény indításának, többféle válasz lehetséges. Nemcsak azt a nagyobb egységet vizsgálhatjuk, amely a történetet bevezeti, előkészíti, egészen addig, míg az író valamilyen módon az olvasó tudtára nem adja, hogy végetért az általa fontosnak és elengedhetetlennek ítélt bevezetés, és rátér a tulajdonképpeni történet előadására. Vizsgálhatjuk egészen egyszerűen az elbeszélés első mondatát is, azaz a grammatikailag mondatként formált, ponttal végződő egységet. E két lehetőség mellett adódik egy harmadik, közbenső megoldás is, ha nemcsak mechanikusan, hanem értelemszerűen is, akár az első mondatot, akár az első bekezdést, az első két-három mondatot, illetve bekezdést vesszük szemügyre, figyelemmel arra, milyen módon íródik tovább, szerveződik a szöveg, és így próbálunk meg bizonyos típusokat elkülöníteni, előfordulásuk gyakoriságát vizsgálni, főbb sajátosságait feltárni.

Jelen dolgozat főként a második megoldást választja, az "incipit" vizsgálatát tartalmazza. Az irodalomkritika a paleográfiából vette át e műszót, amely eredetileg a kéziratokon szerepelt, azok kezdetét jelölte, míg az "explicit" a végét, az utolsó oldalt. Ilyen értelemben az irodalomkritikában nem feltétlenül az első mondatot kellene jelölnie, hanem vonatkoztatható lenne a címre, az

esetleges előszóra, az ajánlásokra és a mottókra is, mint ahogyan történtek is erre vonatkozó kísérletek, nevezetesen Balzacra vonatkozóan, akinél a felsorolt elemek nem elhanyagolható szerepet játszanak. A narratív elemzés céljaira azonban hasznosnak látszik a szöveg első mondatának figyelembe vétele is.

Aragon Soha nem tanultam meg írni avagy az incipitek című könyvében az alkotó szemszögéből írt e kérdésről. Arról, hogy önkényesen kialakult mondatból születhet ugyan könyv, de ez a látszólagos önkényesség mindig visszavezethető valamilyen belső szükségszerűsége. "Igy most /a Bázeli harangokról van szó - a ford. megj./ főleg annak az átsiklásnak a természetére utalnék, amely a kezdőmondat és következményei között jön létre. Hangsúlyozni kívánom e mondatmegválasztás önkényességének látszólagosságát, másrésztől megkíséreltem megmagyarázni, legalábbis a nyelvi kifejezés első pillanataiban, hogyan jutok el az elbeszélés olyan koherenciájához, amelyet talán nem mindenki nevez realizmusnak, de az én szememben mindenesetre az."²

Ami a történet lebonyolítását illeti, Aragon saját bevallása szerint soha sem kezdett úgy egy történetet leírni, hogy ismerte volna a kimenetelét. Írás közben úgy érezte magát, akár a tájakkal vagy személyekkel ismerkedő olvasó, fokról-fokra fedezve fel jellemüket, életüket, sorsukat.

Ugyancsak említett könyvében utal Aragon az elbeszélés kezdetének és végének kapcsolatára is, arra, hogy szerinte egy könyv soha nincs befejezve, mert a befejezés, a beszéddel való felhagyás a hallgatást, a halált jelentené. Ezért tekinti minden könyvét nyitottnak, a beszéd, a közlés kontinuitásának fenntartása reményében.

Pierre Barbéris a Goriot apó elemzése kapcsán - amely regény egyébként azért foglal el fontos helyet a balzaci életműben, mert az író itt alkalmazta először a visszatérő szereplők rendszerét - az elbeszélés kezdete

és befejezése közti kapcsolat néhány fontos kérdésére világít rá: "A bevezetés és a befejezés pusztán illuzórikus határok, a szükségszerűnek tett engedmények /.../ minden messziről jön, minden másfelé tart -, az elbeszélte történet, a kiválasztott és bemutatott hős, éppúgy mint az átélte, felhasználta, kiválasztott valóság, ami a már elmondott és a rendelkezésre álló hatalmas tömegében szólal meg..."³. Barbéris ezért nem is a hagyományos expozíciót vizsgálja, hanem a regény indításának vonásait egyrészt a kéziratos variánsok összehasonlításával tárja fel, másrészt egy közelebbről meg nem határozott terjedelmű részben a szüzsé kérdése köré csoportosítja reflexióit. A Goriot apó kapcsán felmerül ugyanis a kérdés, mi a regény tulajdonképpeni tárgya, egy apa önfeláldozó szeretete és halála, vagy pedig egy fiatalember, Eugène Rastignac karrierjének kezdete. Éppen ezért az író számára többféle indítás volt lehetséges, és a Vauquer-féle panzió leírásával való kezdés Balzac tudatos választásának eredménye, mivel: "... a szöveg elindítása a történet megírására vonatkozó döntéssel sorszerűen összefügg /.../ mi az a valóság, milyen természetű, mi benne az érdekes /miért kell róla beszélni/, mi a fontos a valóságban és a természetben, kinek a hangja beszél róla? Kezdeni annyi, mint kizárni, de annyi is, mint kinyitni."⁴

Claude Duchet a szöveggé alakítás /mise en texte/ leglényegesebb pontjának tekinti a regény indítását. Az incipitet vizsgálva aprólékosan elemzi azokat az eljárásokat, amelyeket az elbeszélő azért alkalmaz, hogy az első mondatától kezdve kezében tarthassa, alkalmazhassa az ún. fikciós mechanizmusokat. Az egyik cikkében Balzac A számbőr című regényének kezdetét elemzi,⁵ egy másikban pedig Zola Rougon-Macquart sorozatának incipitjeit.⁶

Duchet incipit-elméletére még visszatérek, előbb azonban utalnom kell a balzaci életmű felépítésére, amely fontos következményekkel jár minden vizsgálat szem-

pontjából. Az egyes elbeszélések egy nagyobb egység, az Emberi színjáték részét képezik, amelynek koncepciója később született meg, mint az azt alkotó egyes részeké. Ezek utólag lettek beillesztve az egészbe, bizonyos sokszor el nem hanyagolható változtatások eszközése után. Az egyes elbeszélések így számtalan módon hozhatók egymással összefüggésbe, kimerithetetlen számú variáció vizsgálatának lehetőségét tárva a kutató elé.

Barthes korábban említett gondolatmenetét folytatva, tehát Balzac esetében nemcsak egy-egy elbeszélés fogható fel mondatként, hanem az egész Emberi színjáték is, amelynek alkotórészei bonyolultabb, szervesebb, azaz más viszonyban állnak egymással, mint egyszerű összegzésük, egymásutániságuk. Ennek következtében az indítás, a nyitás és a befejezés, a lezárás kérdései is igen bonyolultan jelentkeznek, amelynek minden aspektusára itt most természetesen nincs módomban kitérni.

Továbbá utalni kell arra is, hogy az Emberi színjáték a realista regény történetileg és poétikailag meghatározott fázisát képezi, amely műfaji előzményeitől éppúgy nem függetleníthető, mint ahogyan attól a szocio-kulturális kontextustól sem, amelyből az író bizonyos elemeket kiemel és irodalmi szöveggé realizál.

Az így létrejött szöveg tehát kapcsolatban áll egyrészt a való világgal, de önmagával is; magában hordozza specifikumait, többek között olvasásának /befogadásának/ feltételeit.

Duchet incipit-elmélete szerint a szöveggé alakítás e lényeges stratégiai pontjának értelmezése az alábbi szempontok szerint ragadható meg: 1/ a szöveg viszonyában a címhez, ami nem más, mint a szövegre vonatkozó, annak olvasását orientáló kérdés; 2/ a szövegen kívülihez /hors-texte/ való viszonyában, ami nem más, mint amit a szöveg feltételez, benne, de azt megelőzően létezik. A szöveg abból a célból jön létre, hogy olvasója befogadja, de a szöveg egy "már ottléte" /le déjà-_{1a} a világnak, amely világból a regény tere /espace roma-

nesque/ kiválik. 3/ A szövegnek önmagával való viszonyában, amely egyszerre narratív, tematikus és szemikus /a széma itt a minimális jelentés eleme/. 4/ A nyitás retorikájában, ami azért lényeges, mert a toposzok, azaz közhelyek és a szinreállítás kodifikált eljárásai adják meg a szöveg olvasásának módjára vonatkozó utasításokat, így kap az olvasó választ az elbeszélés legfőbb kérdéseire: Ki? Hol? Mikor? - de mindez csak a szocio-kulturális referenciák komplex rendszerének közrejátszásával valósulhat meg.⁷

Az Emberi színjáték regényeinek indítását ilyen értelemben kíséreltem meg elemezni, elsősorban egy olyan incipit-formulát, amelynek gyakorisága első pillantásra szembetűnő. Ez a formula a következő: az elbeszélés első mondatában megtalálható az idő és a hely megjelölése, továbbá utalás valamely személyre, aki egyébként nem szükségszerűen az elbeszélés főszereplője.

Íme néhány példa:

"A múlt év októberének vége táján egy fiatalember lépett be a Palais-Royalba, abban a pillanatban, amikor a játékbarlangokat megnyitják, megfelelően a törvénynek, mely a kiválóan megadóztatható szenvedélyt pártfogolja." /A számborbőr, 1830/⁸

"Ezerhatszáztizenkettőben, egy fagyos december végi reggelen, egy széllelbélelt ruházatu fiatalember sétált fel és alá a párizsi Grands-Augustins utca egyik házának kapuja előtt." /Az ismeretlen remekmű, 1832/⁹

"1829-ben, egy szép tavaszi reggelen, ötven év körüli férfi lovagolt azon a hegyi uton, amely a Grande Chartreuse közelében fekvő egyik nagy falu felé vezetett". /A vidéki orvos, 1832-33/¹⁰

A példák számát természetesen növelhetnénk, némi változtatással - olykor valamelyik elem az első mondatból kimarad, de szerepel a második, vagy a harmadik mondatban, vagy az idő nincsen egészen pontosan meghatározva, pl. hiányzik az évszám, stb. - mintegy huszra tehető

azoknak az elbeszéléseknek a száma, amelyek ezzel a fordulattal kezdődnek.

Az itt felsorolt néhány példából is kitűnik azonban, hogy az idő, a hely és a személy megjelölése mindjárt az első mondatban, olyan írói stratégia részét képezi, amelynek célja az elbeszélés valószínűségének biztosítása. Bizonyos számák /mint minimális jelentés-elemek/ biztosítják, hogy az indítás egyszerre legyen nyitás a világra és a szövegre. Ilyenek az évszámok, a tulajdonnevek, személy- és helynevek, az utóbbiak szinte kivétel nélkül valóságosak, azaz nem kitaláltak, továbbá olyan szavak, mint "játékbárlang", "hegyi út", stb. amelyek a végtelen számú lehetőségekből mintegy behatárolják azt a részt, ami a regény terét /espace romanesque/ alkotja.

A nyitás retorikája, a közhelyek és toposzok hasonló szerepet játszanak, "a diegeizist megelőző teret ruházák fel kellő sűrűséggel ahhoz, hogy a történetnek is meg-legyen a maga múltja, bekapcsolódási pontjai, referenciái, stb."¹¹ Ilyen toposzok például az ismeretlen - a regény indításakor még nem tudjuk az illető személy nevét, kilétét, ez igen gyakran "egy fiatalember", különböző attribútumokkal, "széllélbélelt ruházatu", "büszke", stb. vagy másutt "ötven év körüli férfi", "párizsi bankár", "egy francia tiszt", stb. Egy másik toposz a találkozás - jelentős irodalmi hagyományokkal rendelkezik, és legtisztább formája az, amikor egy fiatalember szembe találja magát a titkokat tudó, őt beavatni készülő idősebb személlyel, így a találkozás döntő jelentőségű számára. A felsorolt példák inkább impliciten tartalmazzák az ilyen találkozás lehetőségét: belépés a játékbárlangba, a párizsi házba, megérkezés a faluba stb. Az ábrázolás esztétikáját követő "figuratív" regény kódjainak megfelelően tudatosul az olvasóban, hogy a való világ illúzióját adó szövegvilágba lép be.

Mielőtt következtetéseimet levonnám, röviden szól-

nom kell egyéb regényindítási formákról is, amelyek Balzac műveire jellemzőek. Mindenekelőtt a leírásról, amely általában kitüntetett szerepet játszik, hosszabb terjedelmű, és nemcsak az elbeszélés indításakor, hanem később is sor kerül rá. Amennyiben az elbeszélés elején találjuk, a tulajdonképpeni expozíciót alkotja, amely általában valamely személy bemutatásával kezdődik, ezt követi a hely és a többi cselekvő személy bemutatása, majd a múltba való visszatekintés. Ezek azok az állandó elemek, amelyek kivétel nélkül minden balzaci regényre jellemzőek, eltérések csak az arányokban találhatók. Az expozíciónak ott van vége, ahol a személyeket cselekedni látjuk, ahol dialógusokat találunk, azaz sor kerül a tulajdonképpeni cselekményre, Balzac szóhasználatával: "dráma játszódik le szemünk előtt".

Néhány regény az író /narrátor/ eszmefuttatásával kezdődik, olykor bizonyos "fogásokkal", mint a levélforma, és csak nagyon ritka esetben, mindössze egyszer-kétszer dialógussal, de csak akkor, ha kerettörténetet találunk, és ebben az esetben a közbeiktatott elbeszélés indítása tartalmazza a már ismertetett formulákat.

E rövid áttekintés után összefoglalásképpen megállapítható, hogy az idő és tér megjelenítése bizonyos szöveg-produkáló mechanizmusok eredménye, amelyek által létrejön a szöveg értelme /le sens/. Ez azonban nem független egy bizonyos világnézettől, amelyre jelen esetben a koherencia elfogadása jellemző, mind a körüljárható, megismerhető, minden részletében feltárható tér, mind a folyamatos, a tapasztalatnak megfelelő idő ábrázolhatóságának lehetősége. Ez majd csak később, talán már Flauberttől kezdődően válik illúzióvá és e folyamat betetőzése lesz a "nem figuratív" regény, amely megszünteti az ábrázolhatóság illúzióját és minden törekvését saját írásmódjára, saját fikciójára koncentrálni.

Jegyzetek

- 1/ Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications, No. 8. Éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 1.
- 2/ Louis ARAGON, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Les sentiers de la création, Albert Skira, éd., Genève, 1969, p. 78.
- 3/ Pierre BARBERIS, Le Père Goriot de Balzac, écriture, structure, significations, Larousse Université, Paris, 1972, p. 20.
- 4/ BARBERIS, op. cit. p. 121.
- 5/ Claude DUCHET, La mise en texte du social, in: Balzac et La peau de chagrin, études réunies par Claude Duchet, Éd. C.D.U. SEDES, Paris, 1979, pp. 79-92.
- 6/ Claude DUCHET, Idéologie de la mise en texte, in: La Pensée, No. 215, Paris, 1980. pp. 95-108.
- 7/ DUCHET, Idéologie ... p. 95.
- 8/ Honoré de BALZAC, Emberi színjáték, A számárbőr, ford. Rónay György, Magyar Helikon, Budapest, 1964. IX. kötet, p. 9.
- 9/ Honoré de BALZAC, Emberi színjáték, Az ismeretlen remekmű, ford. Réz Ádám, Magyar Helikon, Budapest, 1964. IX. kötet, p. 381.
- 10/ Honoré de BALZAC, Emberi Színjáték, A vidéki orvos, ford. Nagy Géza, Magyar Helikon, Budapest, 1964, VIII. kötet, p. 293.
- 11/ DUCHET, Idéologie ... p. 96.

Szigeti Lajos Sándor:

AZ EXPRESSZIONISTA ELBESZÉLÉS

Ilia Mihálynak

E rövid dolgozat címe szükségszerűen csal: többet markol, mint amire szerzője - akár hosszabb távon is - vállalkozhat. Így tehát, először is, megszorításokkal kell élnünk, módosítanunk kell a címet, s vele a tárgyat is, a következőképpen:

Egy erdélyi szerző elbeszéléseinek természetrajzához

Az alábbiakban Sipos Domokos munkásságának egy részéről szólnunk, s arról, hogy - meggyőződésünk szerint - expresszionistának minősíthetők egy olyan szerző elbeszélései is, akinek néven nevezhető kapcsolata nem volt a Má-val, illetve Kassák körével, még kevésbé a nemzetközi avantgarde-írókkal, olyannyira nem, hogy még csak az expresszionizmus vonzásában sem állt. Mi sem bizonyíthatja ezt jobban, mint az, hogy a kifejezetten tág szempontrendszerrel dolgozó Bori Imre sem említi Sipos Domokost, amikor A magyar irodalmi avantgarde című könyvének A szecessziótól a dadáig című kötetében a romániai magyar irodalom expresszionista vonulatát tárgyalja.¹ Az már egy másik kérdés, hogy - többek között - Bori Imre szempontjai látenszen mégis lehetővé teszik, hogy Sipos Domokosban expresszionista elbeszélőt véljünk felfedezni, sőt, ha következetesen kitartanánk Bori Imre szempontrendszere mellett, akár be is sorolhatnánk a szerzőt a Sinka István és Veres Péter nevével fémjelezhető paraszt-expresszionizmus vonulatába, azaz odairhatnánk nevét e változat megteremtőinek, Tamási Áronnak és Szilágyi Andrásnak a neve mellé.² E dolgozatban azonban nem kívánunk ilyen messzire menni, de ha csak annyit is sikerül elérnünk, hogy felhívjuk a figyelmet egy nálunk kevésbé ismert szerzőre, s arra, hogy bár filológiaiilag kitápintható közvetlen hatásról nem beszélhetünk életművében, mégis mély eszmei-művészi rokonság

fűzte Sipos Domokost ahhoz a világnézeti-irodalmi tendenciához, amely - Király István szavaival - "a huszadik század nagy értékvalságának nemzetközi vonatkozásában is egyik legerőteljesebb kifejezője, összegzője volt:"³ az expresszionizmushoz, akkor munkánk már nem volt hiábavaló.

Sipos Domokos művei legutóbb 1973-ban jelentek meg a Kriterion kiadásában, Vajúdó idők küszöbén címmel.⁴ Nem véletlen, hogy ezt a címet választotta a szerkesztő, sajtó alá rendező Bernáth Ernő; nem mintha a Vajúdó idők küszöbén című hosszabb történeti elbeszélés lenne a legjobb vagy legjelentősebb alkotása Siposnak, hanem mert jelképe is e cím annak az életműnek, mely rendkívül rövid idő, mindössze hét év alatt teljesedett ki, valósult meg. Sipos Domokos Kisküküllő megye székhelyén, Dicsőszentmártonban született 1892-ben. Írói pályája csak 1921 tavaszán kezdődik, amikor a Boldog idők és a Templomrabló című elbeszéléseivel pályázatot nyer, mégpedig az Osvát Ernő szerkesztette, 1919-ben indult Kemény Zsigmond-i címet választó Zord idő című folyóirat kettős pályázatát. Ettől kezdve jelennek meg írásai rendszeresen, előbb az általa szerkesztett Kisküküllőben, majd a Vasárnapi Ujságban, a Keleti Ujságban, a Pásztortűzben, sőt a Napkeletben és a Periszkópban is. Az utóbbiakat azért emeltük ki, mert ezek fordították a legnagyobb figyelmet a nyugati avantgarde-mozgalomra és a romániai új művészet istápolására.⁵ Sipos Domokos politikai pályafutása, publicisztikája és szépirói munkája egyaránt indokolja, hogy odasoroljuk nevét Kós Károly, Kuncz Aladár, Áprily Lajos, Szentimrei Jenő, Bartalis Jánosé mellé. Éppen ezért érthető is, hogy A romániai magyar irodalom története külön fejezetet szentel Sipos munkásságának⁶, s A magyar irodalom történetének hatodik kötete is méltatja fontosabb műveit⁷ és többször említi Sipost Czine Mihály A romániai magyar irodalom kezdetei című tanulmányában is.⁸ Sipos Domokosra figyelt Áprily Lajos, Benedek Elek, Gaál Gábor, Németh László is, mert valami nagyon közös volt bennük: a humánus keresése és akarása. Figyeltek rá azért is, mert az elsők között küzdött az erdélyi magyarok, románok, szászok közeledéséért,

békés, alkotó együttéléséért. E törekvésének nemcsak publicisztikájában ad hangot, szépirói műveiben is lépten-nyomon találkozunk vele. Példás bizonyíték erre maga a Vajúdó idők küszöbén is, amellyel szintén pályázatot nyert, s amelyet kezdetben regénynek szánt. Terveit, elgondolásait egy Tompa Lászlóhoz írt leveléből közvetlenül is megismerhetjük.⁹ Sipos e levélben tulajdonképpen megfogalmazza a Budai Nagy Antal felkeléséről írott elbeszélés legfőbb értékeit: "A Vajúdó idők küszöbén egyedül fogta meg Erdély egyetemes jelentőségét, ami ebben áll: Ez a föld mindig, így ma is azt szenved, hogy a nacionális és szociális összefüggések ... helye." E levél ékes bizonyítéka Sipos írói tudatosságának, s akár ars poeticája is lehetne: "Egy-két névből, egy-két dátumból, mert ennyi az egész, amit a história feljegyzett, élő alakot és lüktető, élettel teli kort teremtek, melyben megszületik Erdély történetének ... legnagyobb eseménye ... És nem veszed észre, hogy ez a kor milyen véres élettel függ össze a mával? /A szociális problémák még ma sem teljeseznek itt be.../ ... Mondom, regényt akartam írni ebből a témából, de amikor a koncepcióval megvoltam, megbuktam a részleteken ... Igaz, ennek a novellának van egy nagy hibája. Igen érzik rajta az élet szaga! De tehetek én róla, hogy csak akkor írok, amikor mondanivalóm már valósággal szúrja, vágja szivemet és lelkemet?"

E néhány mondat pontosan rávilágít Sipos Domokos gondolkodásának korszerűségére, 1925-ben megfogalmazott transzszilvánizmusára, mely akkor - mint Czine Mihály írja - "nemcsak takart nacionalizmust jelentett: a reális Erdély-szemlélet kialakulásának a kezdetét is jelentette.... Már az együttélés tényének és történelmi előzményének a feltárása is a felfedezés erejével hatott, a nacionalista hatalmi szempontok elutasítását jelentette, s a gyűlölködés helyett - Ady szellemében - a humánus és a kölcsönös megértés eszményét vallotta."¹⁰ S ahogy elmondható, hogy a valósággal való szembenézés teremtette meg Kós Károly Budai Nagy Antal-át és Bánffy Miklós Erdélyi történetét¹¹, ugyanúgy elmond-

ható ez az említetteket időben megelőző Vajúdo idők küszöbén című műről.

Sipos Domokosnak a társadalmi kérdések-problémák iránti érzékenysége, fogékonysága nemcsak a történeti tárgyú elbeszéléseinek sajátja, ez "személyes élményekben gyökerező alakti vonás Siposnál; tudatos érdeklődéssel fordul az el-esettek és megkínzottak, a nyomorban tengődők és bűnbe kergetett szenvedők sorsa felé" - írja Nagy Pál.¹² E jellemző jegy állandó építő eleme szinte minden elbeszélésnek. Korai méltatói felrötták neki, hogy írásaira a tragikum nyomra rábélyegét, s hogy az általa rajzolt kép túl sötét, "úgy látszik, arra rendelte sorsa, hogy elsősorban az élet árnyékos oldalait figyelje, rajzolja".¹³ Értelmezésem szerint már ebben is expresszionista irányultságát láthatjuk, mint ahogy ezzel magyarázható sajátos téma- és tárgyválasztása, de motivumkincse is: az, hogy a nyomor, a szegénység, az éhség, az ember kiszolgáltatottsága - gyakran kompozíciót meghatározó módon - állandó motivumként jelenik meg elbeszéléseiben. Írásainak színvonalára enged következtetni az a tény is, hogy méltatói nem egyszer Móricz Zsigmondhoz hasonlítják¹⁴, hogy A csoda című elbeszélésének kisínasa az Árvácskára, a Karácsonyestén János bácsija pedig a Boldog ember hősére, Jóó Györgyre emlékeztetne. A két író közötti hasonlóságot azonban nemcsak ebben fedezhetjük fel, hanem abban is, hogy Sipos Domokos is eljut a népi elégedetlenség, a lázadás ábrázolásáig is, s ami a legfontosabb: hangja keserűvé, vádlóvá lesz, mint A kastélytető fellángol és a Gátszakadás című elbeszéléseiben, melyekben azonosulni is látszik hőseivel, különösen paraszthőseivel, s azokat belülről tudja megragadni. Ez utóbbi sajátosság is expresszionista jegyet takar.

Expresszionizmusa látszik megnyilvánulni - véleményünk szerint - abban is, hogy elbeszélései jelentős részének fő tartalmi-tematikai jegye: a halál, a háború, az irtózat elleni tiltakozás. E szempontból tipikusnak mondható a Hősi halál című elbeszélés tárgyválasztása is: a nazarénus parasztleány nem fog fegyvert még akkor sem, amikor pedig kötelezik erre. Börtönbe kísérésekor saját élete föláldozásával megment egy

kislányt a haláltól, a közeledő autó elől. A befejezés önmagáért szól: az elítéltet kísérő katonák "a halottat nézték és sapkájuknál tartották a kezüket. Egy darabig így álltak, aztán zavartan néztek össze s lekapták kezüket, mintha szégyenlenék, hogy egy nazarénus előtt tisztelegnek." Az Éjféli párbaj frontra szólitott hőse, Abodi legszivesebben a mélységbe taszitaná az általa - érthetően - megvetett és gyűlölt kapitányt, akinek "tán csak két ujja fogja még a bokrot" a meredély szélén, de ekkor meghallja a kiképzőtisztből kiszakadó szavakat: Ó, anyám, anyám! Istenem, istenem! ". S az igazi "párbaj" itt Abodi lelkének belső párviadala, melyből az egyetemes humánus kerül ki győztesen; Abodi nem tud ölni, mert - sugallja Sipos - mindenben, a legrosszabban is, ebben a kapitányban is ember lakozik. Gondoljunk csak Kosztolányi Caligulá-jának befejezésére, arra, hogy csak egy végső felismerést megengedő, a halált, mint egy tragikus élethelyzetet jelentő állapotban ismerhető fel Caligulában is, de akkor felismerhető: az ember! Ez sűrítődik lírai módon Sipos elbeszélésének befejezésében is: "Abodi összerázkódik. Lehajol, s vasmarokkal fogja meg a kapitányt, s vonja felfelé. Az ránéz, megiszonyodik, felhőrdül, de az önkéntes felhúzza a sánctetőre, egy darabig szembenéznek, aztán Abodi megfordul, tovarohan, s magánki-vül harsogja bele a vak éjszakába: - Ember, ember, ne ölj, sose ölj!"

Tudatosan idéztük mindkét műnek éppen az utolsó sorait, mert Sipos Domokos elbeszéléseire jellemző a szaggatottságot, töredékességet, ziláltságot mutató befejezésnek e jellegzetes felütésszerű megoldása: egy végső, mindent lezárni látszó, s mégis lehetőségeket, figyelmeztetéseket is magában hordozó kiáltásban sűrítődnek össze és oldódnak fel a feszültségek. Ezt a végső, felrázó mondatot ráadásul nem maga a szerző mondja ki, hanem egy-egy hősével szólaltatja meg, egy-egy hőséből szakad ki: " - Hej, emberek! Kigyúlt a kastély!" /A kastélytető fellángol/, " - Ember, ember, ne ölj, sose ölj!" /Éjféli párbaj/, " - Jöjjön, Bonyhádi úr, János bácsi az éjjel megfagyott!" /Karácsonyestén/,

" - A vízkórságos meghalt!" /A vízkórságos halála/, " - Aludj, édesem! Az angyal járt itt! Az angyal járt itt!" /Rettenetes angyal/. Minden utolsó sora mintha egy-egy "kiáltás" lenne: kiáltás az életért, kiáltás az emberért! E jellegzetes felrázó hatású befejezések, a szaggatottság s a fentebb már említett tartalmi-tematikai jegyek arra engednek következtetni, hogy Sipos Domokosban valóban expresszionista író láthatunk.

Sóni Pál volt az, aki már nem csupán expresszívnek látta Sipos megoldásait, de egy-egy elbeszélésében legalábbis expresszionista jegyeket vélt felfedezni. Megállapítja, hogy Sipos Domokos prózája egyes hangütéseiben expresszionista. Elsősorban a Sipos-hősök belső monológjainak expresszionista színezetéről tesz említést, külön kiemelve a szerző első kötetét, s a címadó elbeszélést. "Első kötetének címe, az Istenem, hol vagy?! /1922/, e kétségbeesett felkiáltás a maga fortissimójával összeesendül az expresszionista líra és képzőművészet megannyi jajkiáltásával."¹⁵ Expresszionistának mondható - bizonyára nem véletlenül - a Kaláka kiadásában megjelent kötet címlapja is, amelyet így írt le Szentimrei Jenő: "Dezső Miklós székely festőművész, Sipos enyedi osztálytársa rajzolta ezt az égbekiáltó címlapot, melyen a hajnal derengő fényénél tornyok omlanak, hogy közülük a kelő nap sugaraiban felemelkedjék egy erős, égre tárt karú férfiakt: az Ember /Vörös férfiakt volt, munkást ábrázolt/."¹⁶ Sóni Pál három elbeszéléssel kapcsolatban szól expresszionista jegyekről: a már említett kötet címadó Istenem, hol vagy?! esetében azt hangsúlyozza, hogy "a novellában az iszonyatos, a visszataszító uralkodik", a Templomrabló pedig szerinte "nem egyéb, mint egy zilált belső monológ, mely harsány hangon kiáltja világgá az éhező munkanélküli hős gyöttrődését", s végül A vízkórságos halála című Sipos-novella Sóni szerint "a végsőkéig kiábrándult halálhangulatában, Dúsánnak, a ligeti kikiáltónak groteszk alakjával, expresszivitásával határozottan avantgarde színezetű".¹⁷

Miért ragaszkodunk Sóni Pál intuiciójához, Bori Imre

szempontrendszeréhez? Tudjuk, hogy - mint Koczogh Ákos megállapította - "az expresszionista prózának nem volt olyan súlya, mint a lirának és a drámának, újabb monográfiaikban már külön fejezethez sem jut. Maradandó regény nincsen. ... nálunk Szabó Dezső expresszív pátosza irodalomtörténeti relikvia, Tamási Ároné első regényével, a Szűzmáriás királyfival el is múlt."¹⁸ Hasonlóképpen fogalmaz Bojtár Endre is: "Az expresszionizmus Kelet-Európában elsősorban a lírában és a drámában tapintható ki."¹⁹ Salyámosy Miklós is ezt hangsúlyozza: "expresszionista epikáról alig beszélhetünk: ha az expresszionista életérzés a drámát radikálisan megváltoztatta, az epikus ábrázolásmódot majdnem lehetetlenné vagy költői prózában irt lirává tette."²⁰ Nem vitatjuk a kétségtelen igazságot, hogy az epikában az expresszionizmus nehezebben érhető tetten, mégis azért gondoljuk tovább Sóni megközelítését, mert úgy véljük: Sipos elbeszéléseinek már említett szaggatottsága, súlyos tartalmú mondatai nem lehetnek véletlenek; az első világháború naturalisztikus és egyúttal absztrakt megjelenítésében, a "ne ölj!" tiltakozásában, a tragikumhoz és a groteszkhez való vonzódásában, de még abban is, amit pedig - annak idején - felróttak neki, hogy "még a legsikerültebb Sipos-írások sem mentesek valami elvont keresztényi szeretetvágytól" - s a látomásos ábrázolásmódban is mégis expresszionizmusát véljük kitapintani. Koczogh Ákos, már említett tanulmányában idézi Soergelt, aki ezt mondja: "Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang."²¹ Úgy véljük, talán nem pusztán szójáték, ha azt mondjuk: a lírai kényszer s a drámai inger azonban, ha nem is az epikai folyamatban, de a lírai epikában és a drámai epikában megnyilvánulhat. Sipos Domokos elbeszélései között mindkettőre akad példa.

Az Istenem, hol vagy ?! című elbeszéléssel kapcsolatban például megalapozottnak tételezzük Sóni Pál megközelítését. Az elbeszélés "története" csupán egy mondatnyi: a nyomorból, a nyugtalanság elől, az alkoholhoz menekülő férfi részegségében megöli feleségét. Mindezt azonban Sipos

Domokos hősének kusza, őrzítő érzéseinek, gondolatainak, asszociációinak keresztül láttatja velünk: mintha egy hang orditana a férfi fejében: "Csendet, csendet, és ő is utánakiáltotta: Csendet, csendet! " Az asszony zokogását hallja újra, s erre reagál: "Ej! Nem akarom hallani, nem fogom hallani! Aludni, aludni, nem tudni semmiről... Megőrülök! Megállj! Megállj! Mit akarsz! A szívemet akarod átszúrni, minden hang egy kés. Értsd meg: rendbe jön minden. Esküszöm. Ne sirj! Ne sirj!" Hogy megfigyelhessük, hogyan határozza meg Sipos stílusát a szándékosságot nélkülöző gyilkosság ábrázolásában az ösztönös expresszionizmus, hogy nyomon követhessük a forma széthullását, a dekomponáltságot²¹, idézzük az elbeszélés zárórészét teljes terjedelmében: "A nagy férfitest egyet fordul. A fejében örületes düh kavargó és bömböl, mint megveszett bivaly. Meg akarsz ölni? Mit akarsz? Nem, nem hagyom magam! Kezeit kinyújtja, megfogja az asszonyt. Egy szó sem hallatszik. Nyakára fonja ujjait, az asszony iszonyút sikolt. Két görcsös tenyér szorítja a gyenge húst. A félhomályban az ágyak végén már vigyorog az öntudatlan bűn s a rettenetes irtózat." Ez utóbbi mozzanatokban magukban is expresszionista sajátosságot látunk, mint ahogy az elbeszélés további záromondataiban megformálódó fenyegetettségben, s a szenvedő ember iránti részvétben is: "Az asszony hörög, kezei az élet vad ösztönével hadonásznak, véresre kaparják a férfi arcát. Az ki sem nyitja a szemét. Szorítása mind erősebb, a világ forog-forog örülten vele, valamibe meg kell kapaszkodnia, hogy fel ne dőljön. Az asszony elnyújtja lábait, szemei fehérjéjükkel felfelé fordulnak, még egyszer látja a gyermeket és férje arcát, aztán indul-indul az ismeretlen világba. Az ember megnyugszik." No, ugye?! Hát megértettél? Ne búsulj! Rendbe jön minden! Keze megenyhül és gyengéden fekszik az asszony mellére. A gyermek álmodik, mosolyog, semmit sem tud arról, hogy milyen borzalmas diszleteket tologat elébe az élet, a rettenetes rendező. Kicsiny keze odaér anyja arcához. Az már a küszöbön van, de simogatásra visszanéz lelkével egy pillanat milliomodrészig. Nem fájt

semmi, ezalatt mindenkinek meg is bocsát, s még van ideje visszaszólni azon a hangon, amit csak lelkek hallanak: -Édes jó istenem, hol vagy - hol vagy?! Aztán átlép a küszöbön."

A templomrabló című elbeszélés alaphangját a hős belső monológjának következő mondata adja meg: "Enni, enni, enni akarok. A szentségit! Akkorát orditok, hogy megsiketül az egész világ. Hogy mernek enni? Disznóság, disznóság; miért mások és miért nem én is!" Az éhező a templomba téved, s a papot "enni" és "inni" látja: "szájához viszi az ostyát. Aranykehelyből iszik. A nyál összefut a számban. Adjatok nekem is csak egy korty bort. Éhes vagyok! Mi volna, ha odakiáltanék?" Ennek az elbeszélésnek már nemcsak az indítása expresszionista színezetű, s nem csak egy-egy ilyen jegyet figyelhetünk meg, de struktúrájában is irányzatosságnak látszik. Ezt igazolja az egyes szám első személyű megközelítésmód, a belső monológ ziláltsága, szaggatottsága, s leginkább az, ahogy az álom, a látomás és az éhség "való világa" keverednek - kompozíció-meghatározó módon - egymással: "Megindulok az oltár felé. Két sorban állnak a szentek és királyok és mereven néznek reám. Fellépek az oltárra. A szentségtartó aranyos ajtaját kinyitom, kiveszem a kelyhet és - iszom. Édes jó istenem, jó vagy. Köszönöm, köszönöm! Van Isten, van bizonyosan. A szám boldogságtól vonaglik, és nagy kortyokban nyelem a bort. Illatos. Eloltja a szomjamat. Éhes sem vagyok, nem is fádom. Mehetünk! Ezt a poharat nem hagyom itt. Jobb helyen van nálam. Beteszem a felöltőm zsebébe. Jerünk! Jaj! Uram, Istenem! Kegyelem! A szentek és királyok reám rohannak, fényes kardok suhognak a fejem körül. Megálljanak, megálljanak! Templomban vagyunk! Az istenit, templomban vagyunk! Hát nem értik? Mi a különbség akkor közöttünk? Hagyjanak békét! Itt a pohár! Itt van! Eresszenek! Egy kemény kéz a torkomat fogja. Fuldoklom. Szemem kimered. Egy hangot nem tudok kiadni. Csak nézem, nézem Krisztusnak vértől csepegő, sápadt arcát. - Miért nem szállt le ő is a falról? Ahá! Most már nem bánom, ha meg is döglöm. Eressze-

tek, eresszetek, hogy ordítsam: A keresztre feszített ember nem jött királyokkal és szentekkel embert fojto-
gatni. Mi az? Te is jössz, te is? Te zsidó! Leszáll az
oszlopról. Mosolyog - mosolyog. Fulladok. Jaj! Sovány,
fehér kezét felemeli. Reám mutat. Mindenki félrehúzódik
tőlem. Nagyot lélegzem, borzongok. Azt mondja: Menj bé-
kével, fiam! ... Kinn hallgat az ércszobor. Az égen ra-
gyognak a csillagok. A házakban alusznak, szeretnek, gyü-
lölnek az emberek. Az utcákon túl hegyek jönnek. A hegye-
ken túl más hegyek. Folyók futnak le róluk s a tengerek-
be ömlenek. És emberek, emberek mindenütt. És a hegyek
mind másformák, a folyók partján más-más virágok nyílnak.
Minden embernek van két keze és két lába, mindenik a szá-
jával eszik, a szemével néz. ... - Templomrabló! - mondom
magamnak. Felmászom az ablakra, kifeszitem. Mehetünk!
Visszanézek. Tisztelettel megemelem kalapomat a názáreti
koldus felé."

A tipikusan expresszionista szenvedélyes érzelmkife-
jezés nyilvánul meg a Karácsonyestén látomásos ábrázolás-
módjában, a keresztényi szeretet naivan tiszta megszólalá-
sában: "A disznóól keskeny homálya szűk volt neki, ember
sehol, a kutyák a konyhaajtó előtt várják a vacsora ma-
radványait, - János a csillagokat hívta be magához és hálá-
san újságolta nekik Isten jóságát, ki szent karácsony es-
tén még egy ilyen utolsó, nyomorult embernek is kiadja
tisztességes porcióját. A csillagok lejöttek az égről, egé-
szen közel sorakoztak az ajtóhoz, csak ki kellett volna
nyújtania kezét, a legelsőt elérte volna. De János tudta,
mi a becsület, hálás volt e kitüntetésért; csak mesélt ne-
kik, s örvendett, hogy figyelmesen hallgatják." Olyan el-
beszéléseket, amelyek struktúrájukban, kompozíciós megol-
dásaikban is expresszionistának mondhatók, csak az Iste-
nem, hol vagy?! című kötetben találunk, olyat azonban,
amely az expresszionista stílus jegyeit mutatja, az emli-
tett kötet után is irt, s többet is Sipos. Közülük csak
egy-egy példát emelünk most ki. Sajátosan expresszionis-
tának látszik Sipos emberképe, emberábrázolása: "Sándor

látja, hogy az emberek: vár a hegyen, az emberek: gát a völgyben, az emberek: fal a határon. Túl ezer esztendeje dörömböl Góg és Magóg népe, de az emberek a földhöz vannak nőve, az emberek a földből vannak sarjadva, az emberek erősebbek, mint a sziklák, az emberek szilárdabban állanak, mint a szálfák."- írja a Hazafelé című elbeszélésben. Ugyanebben a műben példát találhatunk az expresszionista életérzés megformálására, s arra is, hogy a "táj" csak antropomorfizálódott módon jelenik meg: "A hegyek eléje szaladtak, a patakok lábát ölelték, a bérceken túl dörömböltek, úgy érezte, hogy neki kell vetnie hátát a csiki havasoknak, sarkát meg kell akasztania a Hargitában, bele kell fogóznia a földbe." És expresszionista sajátosságnak tűnik az időtlenítés, a sűrítettség, egy-egy "költői kép" kimerevítése is: "Nyugaton vöröslött az ég. A hegygerincen szántott egy ember; úgy állt ott - előtte az eke s két ló-, mintha az opálos égre volna rajzolta. ... Eltűnt a múlt, a jelen végtelennek tetszett, s a jövő meglapult a csönd mögött." /Klári még nem megy férjhez/. Ornamentális stílusának az érzelmek diktálta szenvedélyessége is expresszionista kísérletezésre vall: "Ezernyi hang kavargott az izzó ég alatt. Erős és mély férfikiáltások, mint óriások által fellökött szálfák, vágódtak bele a térbe, aztán zökkenve estek vissza a keményre száradt, forró földre. Nehéz röptükben magukkal ragadták és lerántották az asszonyi és lányi sikongások fehér, világoskék, rózsaszín, melegsárga és égőpiros futókavirágait." /Hósi halál/.

Mindezek alapján úgy véljük, Sipos Domokos, e "vidéki jakobinus" nemcsak hites krónikása volt egy "vajúdo kornak", hanem modern, expresszionista kísérletezéseiben a kortól el nem maradó prózairó, mint Nagy Pál írta: "A Dicsőszentmártonban, vidéki elszigeteltségben élő író, ime, igyekezett magáévá tenni kora újító törekvéseit, mint egy igazolván szellemének mozgékonyágát, frissességét. Az indulás küzdelmes éveiben egész irodalmunkra /értsd: a romániai magyar irodalomra. - Sz.L.S./ jellemző ez a

sokirányú nyitottság, a tájékozódás európai látóhatárokhoz igazodó rugalmassága. A provinciális betokosodás, a regionális kiszikkadás ellen e korszak legjobbjai haladó eszmeáramlatok és újító művészi vívmányok meggyökereztetésével védekeztek."²³

Jegyzetek:

- ¹ Bori Imre: A magyar irodalmi avantgarde, I. A szecessziótól a dadáig. Symposion Könyvek, Újvidék, 1969. 244-258.
- ² Vö. Bori Imre: Parasztextpresszionizmus.: i.m. 268-275.
- ³ Vö. Király István hozzászólása a Szabó Dezső emlékülésen. Irodalomtörténet, 1979. 4. 966.
- ⁴ Sipos Domokos: Vajúdó idők küszöbén. Sajtó alá rendezte Bernáth Ernő. Kriterion, 1973.
- ⁵ Sőni Pál a következőket írja a Napkeletről: "A félhavi irodalmi folyóirat köré a társadalmi reformokat sürgető, politikai aktivitást igénylő radikális írók csoportosultak, akik élénk vitát folytattak a maradi szellemiséggel. Jelszavunk volt folytatni Adyt - emlékezik Szentimrei egy későbbi cikkében. A lap szerkesztésében eklekticizmus érvényesült, de alaphangját a későbbi Korunk írói adták meg. Ide irtak a bécsi baloldali irodalmi mozgalmak tagjai is, és a második évfolyammal kezdődően erősítéseket kapott a magyar emigráció íróival és szociológusaival /Ignotus, Barta Lajos, Dienes László/, akik átmenetileg vagy hosszabb időre Romániában telepedtek le." - Vö. Sőni Pál: Avantgarde - sugárzás. Modern törekvések a romániai magyar irodalomban. Kriterion, 1973. 17.; A Periszkópról s szerkesztőjéről Czine Mihály ír, a következőképpen: Szántó György, "lapjában, a Periszkópban, a Ma, a Tűz, a Diogenés, s főként a német Querschnitt mintájára megkísérelte az új irodalmi és művészeti irányok ismertetését. Folyóiratát nemcsak erdélyieknek szánta, s nem is csak erdélyinek: országhatárokon felülemel-

kedve akart az egész magyar avantgarde folyóirata lenni."

- Vö. Czine Mihály: A romániai magyar irodalom kezdetei.

Jelenkor, 1967. 7. 521.

⁶ Vö. A magyar irodalom története. VI. Akadémiai, 1966. 951-952.

⁷ Vö. Sóni Pál: A romániai magyar irodalom története. Kritérion, 1969. 60-64.

⁸ Vö. Czine Mihály: i.m.

⁹ Vö. Kicsi Antal: Ahogy az író látta saját alkotását. Utunk, 1970, dec. 25.

¹⁰ Czine Mihály: A romániai magyar irodalom a két világháború között. Nép és irodalom, Szépirodalmi, 1981. 2. kötet. 41.

¹¹ Vö. Czine Mihály: i.m. 47.

¹² Nagy Pál: Sipos Domokos. Bevezető a Vajúdó idők küszöbén. c. kötethez. 16.

¹³ Uo.

¹⁴ Vö. Nagy Pál: i.m. 18.

¹⁵ Sóni Pál: i.m. 124.

¹⁶ Szentimrei Jenő: Utószó A csoda c. kötethez. Idézi Sóni Pál is: i.m. 124.

¹⁷ Sóni Pál: i.m. 124-125.

¹⁸ Koczogh Ákos: Az expresszionizmus. Bevezető tanulmány az azonos című könyvhöz. Gondolat, 1967. 73.

¹⁹ Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom. Modern Filológiai Füzetek 29. Akadémiai, 1977. 53.

²⁰ Salyámosy Miklós: Expresszionizmus. Világirodalmi Lexikon. 2. kötet. Akadémiai, 1972. 1329.

²¹ Vö. Koczogh Ákos: i.m. 73.

²² Ez utóbbiakat sajátosan kelet-európai expresszionista jegynek minősíti Bojtár Endre. - Vö. Bojtár Endre: i.m. 79.

²³ Nagy Pál: i.m. 19.

Bányai János

A BREVIÁRIUM-NOVELLÁK MŰFAJA
/SZENTKUTHY/

A Szent Orpheus breviáriuma eddig megjelent nyolc kötete egyre sürgetőbb kihívás az elméleti gondolkodás számára, mert a konvencionalizált műfaj- és elbeszéléskategóriákat, az egyezményes irodalmi /költői/ nyelvi-, stilisztikai- és retorikai fogalmakat átminősíti, átformálja és ezzel együtt problematizálja is. Aligha lehet a breviárium-kötetokről a hagyományos irodalmi- és beszédmodellekre hivatkozó elmélet apparátusával és nyelvén valamennyire is megbízható - akár kritikai, akár irodalomtörténeti - állításokhoz eljutni. Még annyira sem, amennyire ez a Prae esetében lehetséges.¹ A breviárium-kötetek /egyelőre/ ellenállnak mind az elméleti, mind a kritikai megközelítésnek. Ez az ellenállás /nyilván/ aligha küzdhető le az egyezményes fogalmak átértelmezésével, de új, bármennyire is látványos elmélet /elméletek/, kategóriák, modellek konstruálásával sem számolható fel. Járható útnak ebben a pillanatban a mikroanalízis eszközeivel való megközelítés látszik, bármennyire is ijesztő az a tény, hogy a nyolc kötet közel 1800 nyomtatott /jó sűrű szedésű/ oldalon jelent meg. Például, a műfaji mikroanalízis. És itt mindjárt egy megkülönböztetést kell tenni. Egyik oldalon vizsgálható a breviáriumnak álcázott regény műfaja; a breviárium szónak a második jelentése jön számításba: "írók, költők, zeneszerzők v. tudósok műveiből készült szemelvényes gyűjteményes kötet".² Másik oldalon viszont a sajátos breviárium-műfajok: tragédiák, dal- és színjátékok, szentéletrajzok, naplók, levelek, emlékiratok és - ami a leggyakrabban fordul elő az Orpheus-kötetekben - a breviárium-novellák műfaja. Az első aspektus arra figyelmeztet, hogy a breviárium-regény valójában szöveggyűjtemény; felépíté-

sének és kompozíciójának rendező elve az idézés. A nyolc kötetben nincs /vagy alig van/ valóságos párbeszéd; a breviáriumphősök - színjátszók, pápák, bíborosok, szentek, kegyencek, kéjncök, összeesküvők, királyok, árulók: végtelen a breviárium-hősök névsora- nem folytatnak dialógust, annál több azonban az idézett szövegek közötti dialógus. Az itt most mellékes kérdés, hogy milyen szövegek állnak dialógikus viszonyban, fiktívek vagy valóságosak. Ebben a pillanatban mellékes, de nem tehető félre. Mert a fiktív és valóságos szövegek idézeteinek jellege dönthet a Szent Orpheus breviáriuma természetéről, arról például, hogy az egész nagy vállalkozás besorolható-e a fantasztikus irodalomnak azon változatai közé, melyeket az argentinai Borges nevével jelölnek leggyakrabban. A mikroanalízis szempontjából azonban fontosabb és lényegesebb a sajátosan breviáriumi szövegdialogus modelljének meghatározása, mert ez egyúttal - Uszpenszkij értelmezésében³ - kompozicionális kérdés is. Annál is inkább, mert átmutat a másik oldalra, arra az oldalra, ahol a breviárium-műfajok találhatók. A breviárium nem közöl egyetlen teljes irodalmi szöveget sem, egyetlen színjátékot, bűnügyi történetet, novellát sem, mindig csak leírja - el-beszéli - ezeket a műfajokat, sokszor csak néhány mondatban, nem egyszer azonban hosszú oldalakon át. Az el-beszélt műfajokkal egy olyan másodlagos beszédmodellt formál meg, amely csak emlékeztet a fiktív vagy valóságos eredetire, lényegében azonban nem áll az eredeti helyett, hiszen jelentésszámai sokkal erősebben kötik a breviárium más, ugyanilyen eljárás alapján létrejött másodlagos beszédmodelljeihez /szövegíráshoz/, mint az eredetihez. A breviárium-műfaj mint másodlagos beszédmodell esetében az eredeti nemcsak elhomályosul, hanem virtuálissá is válik, csak mint lehetséges tételezhető, nem mint valóságos és a maga törvényei szerint működő előzmény.

Ez a két műfajtypus: a breviárium-regény mint a szövegek összefoglaló neve és a breviárium műfaj mint a szövegbe ágyazott, a szövegbe iktatott és a szöveget a dialogi-

kus kapcsolódások által kompozicionálisan elrendező " beszédműfajok" közös neve két olyan elméleti nézőpont, amelynek távlatából viszonylag jól láthatók és talán fel is ismerhetők a Szentkuthy-szövegek meghatározó vonásai.

Ezúttal a breviárium-műfaj egyik - említettük már: leggyakrabban előforduló - változatát: a breviárium-novellát kíséreljük meg megközelíteni.

Kezdjük mindjárt egy példával:

/I/

Elmondták változtatva, hogy kolostoruk templomában, a kriptá mélyén őriztek egy üres kóporsót a kereszténység őskorából, erről a pápa tudomást szerzett, régészek hadát zúdította a csendes rendházra, azok megállapították, hogy a domborműveken az evangélisták tehén, sas, oroszlán, angyal jelképei láthatók - Keresztelő János az ő szőrével, Magdolna a magáéval, a sírkereső Máriák hármában, a szerelem három virága: ez a kóporsó tehát csak Krisztus kóporsója lehet. A két apáca fel- és kihasználásával lopta el a pápa titokban, arab kalózok közvetítésével - az apácákat utóbb Báthory Erzsébetként véresre verette, a két nő a csonttörő ütlegek emlékeit mutogatta szemérmes bordáin, mintha azok rossz orgonaklavíratúrából kiálló, sárga billentyűk volnának - szuvas oldalbordák ugyan, amikből azonban a Teremtő, bolondos memoárjaiban lapozva, valami új Éva-varázslást fog bemutatni a feltámadáskor. /Szent Orpheus breviáriuma, II. kötet, 525. old./

Az idézett részletet a II. Szilveszter második élete című VII. füzet Tartalommutatója így jegyzi: "az Elrabolt Kóporsó című hitoktató detektívregény".

Idézzünk egy második példát is:

/II/

Az énekes és dramatizált processzió központi szövegét az Énekek Éneke harmadik részéből vette az öreg hittudós karmester és rendező: "Az én ágyasházamban /minden szentek/ éjjeleken /lelki szárazság/ keresém azt /a kételkedő zsoltára hitét/, akit szeret az én lelkem /a tagadás negatív-

jából pozitívan előhívandó Krisztus-portré/ - immár felkelek /áldozás napján a reggeli gyónásra való felkészülés/, és eljárom a várost, a tereket, az utcákat /a Hiszekegy, a Miatyánk, az Üdvözlégy égbe vezető meditativ labirintusai/ keresem azt, akit szeret az én lelkem, keresem őt és nem találám."

Egyszerű a teológiai rendezési trükk: egy sereg apáca-grófnő volt az ágyasház, egy kis princessz az égi szere-tőjét kereső menyasszony, felvirágozva, mint egy hiszté-tiás Ophélia, az utcákat két szoros sorban álló noviciák képezték, közöttük futkosott a kereső /mindig mindenki énekelt/ - és akit nem talált egyelőre: az szintén egy apáca volt, jól elbujtatva fák és bokrok között, lehető-leg igen messzire - az udvari életben gyerekkoruk óta megszokott bujócskajáték. Jó messzire /mondtam/: vagyis - éppen az arab egymáshetéráinak pompeji freskókkal díszített ágyasházának ablaka alá! /Szent Orpheus breviáriuma, II. kötet, 521..old./

Ezt a részletet a fenti Tartalommutató ezekkel a szavakkal jegyzi: "az Énekek Énekét hittani futó-értelmezésben is halljuk és dramatizálva is látjuk: a német udvari apácák színielőadásában." /Második idézetünk nem teljes: még néhány bekezdésben folytatódik a "színielőadás" leírása./

A két példához a Tartalommutató műfaji megjelölést is ad: az első detektívregény, az utóbbi színielőadás. A két példa közötti különbség, hogy az első egy fiktív bűnügyi regény kivonata, amelynek csak a címét ismerjük /Elrabolt Koporsó/, az eredetét nem; a második példa eredetijét /az Énekek Éneké harmadik részének kezdősorai/, ami azt jelenti, hogy a színielőadás szövegét viszont ismerjük, ehhez járul először "az öreg hittudó karmester és rendező" futó-értelmezése, majd pedig az értelmezést előadó színjáték leírása. Mindkettő - a kivonatolás és a leírás is - az elhagyás retorikai eszközeinek alkalmazásával készült. Az első példában az eredeti szöveg marad ki. A templomrablással vádolt János pápa bűnlajstromának egyik szakasza ez a

"detektívregény". A koporsó elrablásában segítkező két apáca terhelő vallomása a regénykivonat. Másszóval a detektívregény itt funkcióváltáson esik át, a virtuális eredeti feltehetően fiktív története az elhagyások során és a funkcióváltáson át új műfaji meghatározókat vesz fel; lerövidülve és átalakulva a novella: "breviárium-novella" műfajává változik. Egy olyan "szekunder beszédműfajként" lép elő, amely csak nagyon halványan és elsősorban a Tartalommutató útmutatásának köszönve tart fenn kapcsolatot a primér modellel, a "detektívregénnyel".

A színjáték leírása hasonló, de összetettebb formában hozza létre a breviárium-novella egy másik változatát. Itt lényegében két szöveg dialógusából, mégpedig két "szekunder /összetett/ beszédműfaj"⁴ párbeszédéből jön létre egy harmadik szekunder beszédműfaj, a breviárium-novella. A novella megszületésének, természetesen az a feltétele, hogy a dialógusban résztvevő szövegek primérek legyenek.

Figyeljük meg ezt a folyamatot közelebbről. Az Énekek Éneke szószerinti idézéséhez önkényes /hittani/ értelmezést rendel a "karmester és rendező", de olyan értelmezést, ami egyúttal az előadandó darab menete is, majd ennek a - fiktíven - előadott színielőadásnak a leírása lesz a breviárium-novella. Miért olyan fontos mozzanata ennek a novellának az önkényes /hittani/ értelmezés? Ahhoz, hogy valamely szöveg /kijelentés vagy közlés/ dialógusba lépjen, alapvető feltétel, hogy határai "legyöngüljenek", a megtört keret résén /résein/ át hatol be a szövegbe a válasz, itt kapcsolódik rá a kijelentésre, a közlésre a válaszoló beszéd. Az Énekek Éneke nagyonis zárt struktúrát alkotó sorait gyöngíti le az önkényes kommentár és ezáltal válik lehetővé a színielőadás, és annak - novellaszerű - leírása is, természetesen. De meg kell állni egy pillanatra az önkényesnek mondott kommentároknál is. Ezek a kommentárok valójában csak az Énekek éneke viszonylatában önkényesek, önmagukban, e viszonylatokon kívül teljes értékű szövegek, minthogy mind sorra a keresztény ikonográfia és liturgia

részei. Ami azt jelenti, itt valóban két szekundér beszédmodell szembesül. Mégcsak nem is ellentétes beszédmodellek ezek, hiszen mindkét "szöveg" a keresztény hitvilág produktuma. De dialógikus viszonybaállításuk egy másik beszédmodellt - beszédműfajt - eredményez: a színielőadás leírását tartalmazó breviárium-novellát.

Ha a breviárium szó már idézett második jelentését tartjuk szem előtt, azt voltaképpen, hogy a breviárium nem más mint eltérő - fiktív vagy valóságos - források idézése: az idézésnek két lehetséges változata a fenti két példa, akkor az Orpheus-kötetek egész kompozíciójára nézve azt a megállapítást tehetjük, hogy a kötetek szövege szekunder beszédműfajokra épülő összetett beszédműfajok /például a breviárium-novella/ rendszeréből épül fel. Ha rendszert mondunk, akkor azt is meg kell mondanunk, mi kapcsolja egybe, mi teszi kompozícióvá ezeket a "kis beszédműfajokat"? Lényegében ugyanazzal a kérdéssel állunk szemben, amit Bahtyin /Volosinov/ nyelvfilozófiája a bekezdések kapcsolásának problémájaként vet fel. Bahtyin /Volosinov/ a bekezdést "monológikus közlésbe lépett legyöngült dialógusként" definiálja.⁵ Ez a meghatározás azért látszik a breviárium-kérdés esetében is használhatónak, mert a monológikus közlést nem tekinti mindentől függetlennek, magában állónak, hanem a dialógus függvényeként állítja fel. Ami arra hívja fel a figyelmet, hogy az Orpheus-füzetek módján való szövegidézés: a monológikus közlés /például a detektívregény esetében/ eleve feltételezi a dialógust, mégpedig nem is mindig "legyöngült" formában, miként azt az első példán láthattuk, hanem "felerősített" formában is, miként arra a második példa mutat, amelyben a két ismertetett szöveg párbeszéde felerősödve produkálja a színielőadás leírásának novellaműfaját. Az ilyen változó erősségű dialógikus viszonylatokban, mint-hogy mindig adott /valóságos/ vagy lehetséges /fiktív/ szövegek idézésével állunk szemben Bahtyin /Volosinov/ nyelvfilozófiájának Wölfflin Művészettörténeti alapfo-

galmak című művéből származó, a "szerzői beszéd" és az "idegen beszéd" egymásra utaló dinamikáját megkülönböztető lineáris és festői "stílusra" /idézésformára/ kell még rámutatnunk. A lineáris stílusú idézés esetében "az idegen beszéd maximálisan zárt, szoborszerűen kompakt", a festői esetében viszont a "szerzői kontextus" az idegen beszéd kompaktságát és zártságát felbontani igyekszik: "az a szándéka, hogy az idegen beszéd éles külső határvonalait eltörölje".⁶ Az Orpheus-füzetek idézésformáira mindig a festői "stílus" jellemző. Jól látható ez az első példán, ahol a detektívregény - a kihagyások sora és a funkcióváltás után - már csak egy ilyen elmosódott, megbontott határvonalú, "festői" formában tételvezethető fel. A második példa is ennek az "idézésstílusnak" egyik /nagyonis összetett/ változata, ahol éppen az teszi lehetővé a breviárium-novella kialakulását, hogy a két szöveg egymásba hatolva eltörli az őket elválasztó éles, külső határvonalakat. A festői idézésstílusnak az a funkciója, hogy előtérbe hozza a "szerzői kontextust", a szerzői beszédet, amely "az idegen beszédet saját hangvételével, humorral, iróniával, szeretettel vagy gyűlölettel, lelkesedéssel vagy megvetéssel"⁷ hatja át. Az Orpheus-füzetek hőse tehát a "breviarista", aki eltérő forrásokból származó szövegeket festői stílusban idéz, illetve, aki a maga egyáltalán nem ideologizált kontextusával hatja át, formálja meg, értékeli újra az idézett szövegeket.

És éppen ez a "szerzői kontextus" fűzi egybe a bekezdések módjára kialakuló "kis beszédműfajokat" is az Orpheus-füzetekben, más szóval éppen ez a kommentáló "szerzői kontextus" a "felelős" a breviárium-regény, tehát a teljes szövegkompozícióértékeért. Ezt a kompozíciót a "breviarista" így írja le: "Mivel az előttünk heverő könyv szigorúan skolasztikus szellemű könyv, Szent Orpheus breviáriuma VII., a középkor 'zárt világképét' tükrözi, ahol a történetben, természetben és hittudományban, a mesékben, mítoszokban, elbeszélésekben minden a maga szigorúan kiszabott helyén van, minden szimmetrikus, minden összefügg,

minden egymásra utal, előképek és utóképek, öszövecség és Újszövecség, földi civitás és égi civitás, Krisztus és Antikrisztus és még a legillanékonyabb metafora-pára is párhuzamos az élet valamely vaskos valóságával: mivel ilyen jelbeszélő létről és létszívű hieroglifákról van szó: a könyvnek elsősorban a kompozícióra kell ügyelnie, hiszen ez juttatja legszembeszökőbben kifejezésre az alvó ásványokat és éberem csapongó sirályangyalokat összekötő világrendet." /Szent Orpheus breviáriuma, II. kötet, 528. oldal/. A breviarista által meghatározott kompozíció két egymással szorosan összefüggő elemet tartalmaz. Az egyik: a "zárt világkép", amelyben mindennek szigorúan kiszabott helye van. A másik, hogy minden mindennel összefügg, tehát a szigorúan kiszabott helyen álló dolgok egymással párhuzamosak, egymástól nem függetlenek. Összefüggésben vannak egymással és ezt az összefüggést az egész regénykompozíciót meghatározó módon hangsúlyozza az idézett szövegek közötti dialógus, amit az idézés festői stílusa nem elrejtteni igyekszik, ellenkezőleg, kommentárjaival, ha lehet még hangsúlyosabbá tenni.

Am ez arra is utal, hogy itt a kompozíciónak mindig egy vertikális: a primer és a szekunder beszédműfajok viszonylatában kialakuló, mindkét példánkon bemutatott elemével és egy horizontális: a kis beszédműfajokat, az itt leírt breviárium-novellákat egybekapcsoló, szerzői kontextusnak vagy festői idézésformának nevezett elemével kell számolni. A kompozíciónak ez a két eleme ugyanolyan "skolasztikusan" függ össze egymással, ahogyan a középkorban - a breviarista szerint - "minden szimmetrikus, minden összefügg, minden egymásra utal". A kompozíció e két eleme lényegében a dolgozatunk elején említett két műfajtypussal a breviárium-regénnyel és a breviárium-műfajokkal áll szoros összefüggésben, ugyanis ami ott műfajt meghatározó mozzanatként merült fel, itt kompozíciót jelző elemként veendő tekintetbe.

Az un. "beszédműfajok" többször említett fogalmához kell még néhány megjegyzést fűzni. Bahtyin /Volosinov/

már többször említett nyelvfilozófiája tesz említést az un. "életműfajokkal" párhuzamosan kialakuló "kis beszéd-műfajokról", amelyek nem mások, mint valamely jelenség, állapot, érték "felváltása verbális formára".⁷ Ez viszont mindig egy "megtört forma", ami azt jelenti, hogy választás és kinagyítás eredménye, vagyis minden esetben alakított forma és ez már azt jelzi, hogy minden ilyen "verbális forma" műfaji sajátosságokat vesz fel, illetve van egy bizonyos önállósága - autonomitása - az előképpel, az előzménnyel szemben; ez az autonomitás a vers esetében hangsúlyosabb, mint a regény esetében.

Bahtyin később újra visszatér a "beszédműfajok" kérdéséhez.⁸ Itt tesz különbséget a primér /egyszerű/ és a szekunder /összetett/ beszédműfajok között. Az utóbbiak sorába helyezi mindazokat a műfajokat - elsősorban a művészetieket -, amelyek a kultúra egy magasabb szintjén jelentkeznek. Lényeges, hogy egyúttal meghatározza a primér és szekunder műfajok egymás közötti viszonyát is. Arra mutat rá, hogy kialakulásuk folyamatában a szekunder beszédformák - pl. a regény - befogadják és átmunkálják a primér műfajokat, minek következtében ezek az utóbbiak új sajátosságokat vesznek fel: elveszítik közvetlen kapcsolatukat az őket létrehozó jelenségekkel, értékekkel stb. Például a regényben közölt levél mint primér beszédműfaj a regényben csak a regénytartalom szintjén őrzi meg mindennapi jelentését, minek következtében az irodalmi-művészi jelenség értékeként jelenik meg.

Az a mód ahogyan a két idézett példa közel sem teljes "mikroanalíziséből" kiindulva megkíséreltük felvázolni a breviárium-műfajokat és kompozíciós elrendezésüknek elvét lényegében megegyezik Bahtyin nyelvfilozófiai gondolatmenetével, ami - nyilván - arra hívja fel a figyelmet, hogy az itt jelzett:

1. műfaji kérdések,
2. műfajtranszformációs vonatkozások, és ezeknek
3. kompozicionális összefüggései

az elbeszélés általánosabb elméleti kérdéseként is kezelhetők.

Jegyzetek

Irodalmi idézeteink Szentkuthy Miklós Szent Orpheus breviáriuma második kötete /Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973/VII. füzetéből származnak, a szövegben jelölt oldalakról.

¹ A Prae új kiadása után két nagyobb tanulmány foglalkozott a könyvvel, Bata Imre az Új írásban és Béládi Miklós a Jelenkorban.

² Idegen szavak szótára, Budapest, 1960.

³ B. A. Uspenski: Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Nolit, Beograd, 1979.

⁴ Mihail Bahtyin: Problem govornih zanrova, in: Treci program, Beograd, 47. szám, 1980/IV. /A Tanulmányt M. M. Bahtyin: Esztetyika szlovesznogo tvorcsesztva, Moszkva, 1978. c. könyvéből fordították szerbhorvára./

⁵ Mihail Bahtyin: Marksizam i filozofija jezika, Nolit, Beograd, 1980.

⁶ M. Bahtyin: i.m. /5/

⁷ M. Bahtyin: i.m. /5/

⁸ M. Bahtyin: i.m. /5/

⁹ M. Bahtyin: i.m. /4/

Baróti Tibor:

A "BEFEJEZETLEN" /"TÖREDÉKES"/ OROSZ ROMAN-
TIKUS ELBESZÉLÉS ÉRTELMEZÉSÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

Puskin számos művét, mint pl. az 1830-as évek elején-közepén írt néhány kisdrámáját, a Kleopátra szerelmeiről szóló anekdotát feldolgozó elbeszéléseit /mint pl. az Egyiptomi éjszakák; A nyaralóban töltöttük az estét stb./, valamint Gogol 1842-ben írt Róma c. elbeszélését a szakirodalom és a különböző kiadások szöveggondozói, kommentátorai befejezetlen, töredékes művekként kezelik. Dolgozatomban kísérletet teszek arra, hogy Puskin fent említett két elbeszélését, valamint Gogol Róma c. művét egész, önálló művészi jelentéssel bíró alkotásokként értelmezzem, amelyek jelenlegi formájához meghatározott, az adott formával szervesen összefüggő, attól elválaszthatatlan gondolati tartalom fűződik¹.

Ismeretes, hogy Puskin az 1824-es Kleopátra c. költeménye után több alkalommal visszatért műveiben a Kleopátra-motivumhoz, amelyek némely esetben valóban befejezetlen, töredékes alkotások maradtak. Szintén a Kleopátra-motivumot feldolgozó Egyiptomi éjszakák /1833/ c. elbeszélés azonban a műben rejlő lehetőség és számos interpretátor elvárása ellenére /amelynek következtében a "befejezetlenség", "töredékesség" érzete és képzele kialakul/nem válik un. "nagyvilági elbeszéléssé", hanem a kor, s egyben a romantika másik közkedvelt témáját képező "művész-elbeszéléssé" /azaz: művészetéről, irodalomról, művészekről-írókról szóló elbeszéléssé/ fejlődik.

Az Egyiptomi éjszakák című elbeszélés Puskin 1824-es Kleopátra c. versének 1828-ban írt, az előző változattól némileg eltérő átdolgozott variánsával ér véget, mint az elbeszélés egyik szereplőjének, az olasz improvizátor-

költőnek versimprovizációja. Fentebb jelzett, az Egyiptomi éjszakák gondolatmenetét részletesen elemző tanulmányomban igyekeztem bemutatni, hogy az elbeszélés egész menete, a két költő-főszereplő találkozása és törekvéseik, valamint az ábrázolt események, és a véletlen /sorshúzás/ logikája az olasz költő-improvizátor "Kleopátra szerelmei" /pontosabban: "Cleopatra e i suoi amanti"/ témára történő improvizációját - és csakis kizárólagosan ezt az egy improvizációt - készítik elő.

Az Egyiptomi éjszakák - Puskin egyik legnagyobb remekműve, amelyben az egész életművét végigkísérő, s főleg versekben felbukkanó "költő-költészet-ars-poétika"-témát első ízben dolgozza fel prózában. /Költő-költészet témájú versei többek között: A könyvtáros beszélgetése a költővel /1824/, Szeretlek, rejtelmes sötétség /1825/, A próféta /1826/, Arion, A költő /1827/, A költő és a tömeg /1828/, Egy költőhöz /1830/, A visszhang /1831/, Ősz /1833/, Az emlékmű /1836/ stb. Mint az 1827-es A költő c. versének költője Apolló áldozati felhívása előtt /azaz a nem ihletett költő/, úgy az elbeszélés két költő hőse is a maga módján kicsinyes, hitvány. Puskin így ír az ihlet-előtti költőről /Franyó Zoltán fordításában/:

... " Az kishitűn a rája omló
Hiú gondokba fullad el;
Magasztos hangú lantja néma,
Szívén fagyasztó éjszaka,
S a föld sok hitvány sarjaéka
Között legsemmibb ő maga".

Az Egyiptomi éjszakák Csarszkija pétervári költő volt, de nagyvilági ember lévén mindent elkövetett, hogy meneküljön az üres társaság illetéktelen és otromba tolakodásától, hogy leplezze költő-mivoltát, "kibirhatatlan költői hírét". Csarszkij kicsinyessége ebben a menekülési-törekvésében állott: ... "Hitetlen, milyen kicsinyességre képes valaki, akiben egyébként megvan a tehetség és a szellem adománya. Majd szenvedélyes lókedvelőnek, majd dühös kártyásnak mutatta magát, majd meg kényes inycnek, jólle-

het..."².

A költő c. vers ihletett költőjéhez hasonlóan Csarszkij is igazi költő, aki az ihlet hatására átalakul, felnőtt feladatához: "...De mégis - költő volt, és szenvedélyét nem bírta leküzdeni! Amikor hatalmába kerítette az a förtelem /így nevezte az ihletet/, bezárkózott dolgozószobájába, és hajnaltól késő éjszakáig írt. Bizalmas barátai előtt elismerte, hogy csakis ilyenkor érez igazi boldogságot. Egyéb idejében kényeskedve és alakoskodva sétálgatott, mialatt pillanatonként hallania kellett a nevezetes kérdést: nos, írt valami újat?"

Ilyen ihletett lelkiállapotában zavarja meg Csarszkijt az ismeretlen olasz improvizátor, hogy társasági kapcsolatai révén közbenjárását kérje jövedelmező előadások szervezéséhez.

Az elbeszélést záró Kleopátra-témára költött improvizáció előtt /amelyet Csarszkij adott és kommentált/ az elbeszélésben szerepel még egy improvizáció, amelynek témáját szintúgy Csarszkij adja, s amelynek gondolata különböző variációkban átszövi Puskin életművét. A téma így hangzik: "A költő maga választja meg dalainak tárgyát, és a tömegnek nincs joga irányítani az ihletét". Az olasz Csarszkijt bámulatba ejtő ragyogó improvizációval bizonyítja művészi nagyságát, de azt követően kiábrándító emberi gyengeségről, kapzsiságról tesz tanubizonyságot. Csarszkij értetlenül áll e gyors változással szemben, de még inkább csodálatba ejti az idegen gondolat gyors költői elsajátításának képessége. Az improvizátor ezt a következőképpen kommentálja: " - Minden tehetség megmagyarázhatatlan. A szobrász vajon miképpen láthatja meg egy darab carrarai márványban a benne rejtőző Jupitert, hogy vésőjével és kalapácsával szétbontva burkát, napfényre hozza? Vajon a költő fejéből a gondolat miért bukkan elő immár négy rimmel együtt, szabályos verslábakra osztva? Ugyanúgy magán az improvizátoron kívül senki sem értheti meg az élményeknek ezt a gyorsaságát, a külső, idegen akarat és saját ihleteink között a szoros kapcsolatot..."

Az olasz második, a Kleopátra-témát feldolgozó improvizációja az elbeszélés harmadik, befejező részében hangzik el ^{xxx}hercegnő fogadótermében, ahol a közönség a nagyvilági társaság. Korábban már volt róla szó, hogy Csarszkij, a költő a társaság tolakodásától, illetéktelen zaklatásától való félelmében igyekezett titokban tartani költő mivoltát. Csarszkij a pétervári társaság improvizáció, mint költészet iránti lehetséges viszonyulását jellemezve az első rész végén ismét lesújtó véleményt mond róla: ... " - Eljönnek, ne féljen: némelyek kíváncsiságból, mások, hogy valahogyan eltöltsék estéjüket, és lesznek, akik meg akarják mutatni, hogy értenek olaszul". De ezzel Csarszkij még nem mondott el mindent a pétervári nagyvilágról.

A harmadik részben az olasz improvizátor a közönséghez fordul, hogy válasszanak néhány témát, és írják mind-egyiket külön papírdarabra. Csarszkij és néhány más jelenlévő felírta témáját, amelyek közül sorsolás útján választották ki az improvizáció témáját, amelyet - mint utóbb kiderült - Csarszkij javasolt, s amely így szólt: "Kleopátra és szeretői". Amikor az improvizátor a témát pontosítandó a vele kapcsolatos történelmi mozzanat után érdeklődött, a társaság romlottsága és embertelensége egy csúnya arcú leány ellen fordult, aki anyja utasítására írta fel témáját: "A válasz késett. Néhány hölgy a csúnya arcú leány felé fordította tekintetét... A szegény leányka észrevette ezt a jóindulatúnak éppenséggel nem mondható figyelmet, és annyira zavarba jött, hogy szempilláin könnyek csillantak fel..."

A nagyvilági társaság reagálása az adott témára felhozható annak értelmezéseként is: amely nem emelkedik felül a Kleopátrával kapcsolatos nem egyszer sikamlós legendák kétértelműségén, amelyet az adott téma pontatlansága, a fogalmazás, a hétköznapi nyelv felületessége, nem egy értelmű, nem "tudományos" jellege is indokol. Ezért van szükség az improvizátornak a téma, a gondolat pontosabbá tételére.

A Kleopátráról szóló antik anekdota másik értelmezési lehetősége - amely Csarszkij kommentárjában realizálódik - Aurelius Victor egyértelmű, tudományos feljegyzése Kleopátráról, amely szerint "Cleopatra a halált jelölte meg szerelmének díjaként, és mégis akadtak imádói, akik nem rettentek vissza, nem riadtak el a feltételtől...." A továbbiakban szintén vizsgálódásaink tárgyát képező, s szintén a Kleopatra-témát feldolgozó, valamivel korábban írt A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélésben az elbeszélés szereplője, Alekszej Ivanics Aurelius Victor De Viris illustribus című könyvének Kleopátráról szóló részét a tudomány nyelvén, latinul idézi.

A Kleopatra-téma értelmezésének harmadik lehetősége az anekdota költői feldolgozása, amely az elbeszélésben az olasz II. improvizációjaként szerepel, és az elbeszélés befejezését képezi. A téma improvizációban megvalósuló költői értelmezése, pontosabban átértelmezése minőségileg különbözik annak hétköznapi - kétértelmű /nagyvilági társaság/ és tudományosan egyértelmű /Aurelius Victor/ felfogásától. A költeményben megjelenített Kleopatra óriási változáson megy keresztül: a vers végére a büszke, démoni, kihívó királynő az újként megismert érzés, a vele való találkozásért a halált boldogan vállaló ifjúból felé áradó önzetlen /ezért "indokolatlan", érvelést nem kívánó/ szerelem láttán életében először rendül meg, ellágyul, s az ifjú elvesztését tragikusan éli át. Az improvizátor költeményének hősnője, az ellágyuló, az emberi érzést először megismerő Kleopatra nem azonos sem a sikamlós legendák feslett alakjával, sem a tárgyilagos történész feljegyzésének kihívó és démoni hősnőjével. Puskin "Mi az igazság?" - mottót viselő A hős című, 1830-ban írt versében megfogalmazott esztétikai alapelvhez hasonlóan a Kleopátráról szóló vers is a költő korával szemben támasztott sürgető emberiesség-igényét fejezi ki, mint azt híres Az emlékmű c. versében is megfogalmazza. A hős című, a "költő" és a "jó barát" dialógusát megjelenítő versben

nem a diadalmas és rettegett, avagy száműzött Napoleont látja hősnak, hanem mint az emberiség és könyörületesség bajnokát, aki haldokló pestises katonáknak lelki támasza:

... "A hős most nem harctéren áll;
Az ágyak közt járkálva egyre,
A dögvésszel kezét szorít,
És haldoklókat bátorít
E kéz..."

A barát - mint tenné bárki, Kleopátra esetében is, aki az elbeszélésben ábrázolt improvizáció hősnőjét, az az Kleopátra költött, misztikus alakját szigorú objektivitással egybevetné a történeti munkákban rögzített rideg tényekkel - ezt valótlannak tartja:

"A jó barát"
Költői álmok -
A zord történész elseper!
Ó, jaj! A világ rá figyel,
S ti, szép mesék, ti tovaszálltok!"

De a költő számára - szószerinti fordításban: "Az alantas igazságok tömegénél számunkra kedvesebb a /minket/ felemelő csalás" - s Szegő György fordításában:

"A költő"

Való s fény átkozott legyen,
Ha hideg középszerűeknek,
Kik irigyek, kik koncra lesnek,
Kedvez hiún! - Nem kell nekem!
Az olcsó kis tények sötétek,
Ha szárnyat ad, jobb a csalás,
A hős szívét el ne vegyétek!

Mi lesz úgy? Zsarnok, semmi más..."

Az Egyiptomi éjszakákban ábrázolt nagyvilági társaságban azonban nem adatik meg senkinek, hogy mint a fentebb idézett versben a "jó barát" a költő vitapartnere legyen: a nagyvilági társaságról mondottak után Puskin a ragyogó improvizációt nem bizza az ábrázolt társaságra, s a Kleopátráról szóló anekdotát sem veti próba alá ebben

a környezetben, hanem mind formai, mind tartalmi szempontból a lírikus Puskinra emlékeztető módon témájában a humanizálódás, a lelki újjászületés megvalósításának művészi-költői lehetőségét látja és adja.

Az anekdota, a téma nagyvilági próbára tétele a másik, A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélésben figyelhető meg, amely bár művészileg befejezett egész, éppen az ábrázolt környezet logikájának megfelelően, - az Egyiptomi éjszakákban meglévő fennkölt művészi szempont hiján - az "alantas igazságok" világából nem vállalkozhat a kataritikus hatású "felemelő csalás" költői világába való lírai felemelkedésre. A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélésnek, amely az Egyiptomi éjszakáknál valamivel korábban, de szintén 1835-ben keletkezett, nincs magyar fordítása, ezért a szöveg egyes részeit Puskin összes műveinek Tomasevszkij által szerkesztett kiadása alapján³ saját fordításomban közlöm. Az elbeszélés, amely szintűgy a Kleopátra-téma feldolgozása, tipikus "nagyvilági elbeszélés". A társaság tagjai egy nyaralóban rendezett összejövetelen egy Napoleonról szóló anekdota kapcsán /amelyben Napoleon szellemes és csattanós választ ad arra a kérdésre, hogy kit tart ő a világon a legnőiesebb nőnek/ az anekdotában szereplő kérdésre különbözőképpen válaszolnak, míg végül egy fiatalember Kleopátrát jelölve meg, választásának indoklásaként Aurelius Victor fentebb már említett latin nyelvű feljegyzését idézi. A fiatalember nem tartja Kleopátrát feslett kacér teremtésnek. Ellenkezőleg, viselkedésében sok költőiséget talál. A fiatalember elmondja még, hogy költő barátja kérésére prózai részletekből ill. versből álló műben dolgozta fel a témát, de nem fejezte be. A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélés e prózai és verses részletek ismertetésével folytatódik, amelyek Kleopátra démoni kihívásának, fel-tételének ismertetésével végződnek.

Az Egyiptomi éjszakák c. elbeszélés befejezését alkotó versimprovizáció a műben szereplő közönséges-hétköznapi /nagyvilági/ ill. történeti-tudományos értelmezés helyett

a költői képzelet kitalált, de az emberiesség sürgető követelményét magában foglaló álmvilágát hozza létre, mintegy más, költői-mitológikus szinten oldja meg a valóságos élet ellentmondásait.

A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélésben ábrázolt, a Kleopátra-témát feldolgozó költemény befejezetlensége miatt nem jut el a "felemelő csalás" költői mítosz-világáig, s a versben ábrázolt kihívás, Kleopátra éjszakáinak a vállalkozó életével történő megvásárlásának feltétele az elbeszélésben ábrázolt, s az Egyiptomi éjszakák nagyvilági társaságához hasonlóan romlott társaság beszédtémájává válik. A társalgás fő témája: lehetséges-e az adott korban a Kleopátra feltétele szerinti alku? A társaság központi témája fokozatosan két szereplő - az elvált, szenvedélyes Volszkaja, és Alekszej Ivanics kapcsolatának fő kérdésére, a férfi titokzatos vonzalmának és a nővel való találkozásának lehetséges modelljévé válik.

Az Egyiptomi éjszakák befejező versimprovizációjában nincs szó sem a találkozások, sem a kivégzések leírásáról: helyette az elsődizben tapasztalt igazi emberi érzés láttán megrendelült és ellágyult /humanizálódott/, s egyben a találkozás örömeivel egyidőben a veszteség tragikus élményét is megélő szomorú Kleopátra leírásával végződik a vers⁴.

A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélésben ábrázolt prózai-költői mű-részletekben, amelyek Kleopátra történetét dolgozzák fel, nincs szó szerelemről, mint emberi érzésről, mint ahogy az Egyiptomi éjszakák második improvizációjában is csak az utolsó, ötödik versszak végén, a Kleopátrával való találkozást önként, örömmel, racionális kényszer nélkül vállaló fiatalember, és az őt megpillantó királynő leírásakor fordul elő.

A találkozást, a nagy társadalmi különbség áthidalását éppen a kegyetlen, démoni feltétel és kihívás tette lehetővé, amely reprodukálódik A nyaralóban töltöttük az estét c. elbeszélés szereplői: Zinaida Volszkaja és Alekszej Ivanics előrevetített találkozásában. Szerelemről,

emberi érzésről itt nincs szó, csupán a boldogság élet árán történő megváltásáról, amely nélkül az élet komor és kilátástalan vágyakozásból állana. A Kleopátra történetét feldolgozó irodalmi részletek háttérében a kerettörténet szereplői, azaz a nagyvilági társaság résztvevői, ha homályos utalásokban is, de teljes bizonyossággal megállapodnak az ábrázolt antik történet feltételei szerint. A találkozás, majd az azt követő öngyilkosság leírása ezúttal is elmarad. De ami a későbbi, a Kleopátra-témát már nem nagyvilági-elbeszélésben, hanem művészekről és művészetéről szóló Egyiptomi éjszakák c. műben feldolgozó ábrázolást lényegében megkülönbözteti a korábbi ábrázolástól, az a költői világban megvalósított humanizálódás egy mozzanatának ábrázolása.

Gogol 1842-ben publikált, lényegében a Köpnöyeg c. elbeszélésével azonos időben irt Róma c. elbeszélésében először kerül közel Puskinhoz abban az értelemben, hogy lényegében a művészetéről, a művészet lélekformáló hatásáról irt művében először ábrázolja egy ember lelki megrendülését és újjászületését. A lelkiség problémája, a fiatal, fogékony lélek szükségessége, valamint a lelket paralizáló közömbösség és élettelenség Gogol egész életművének kinzó kérdéseit alkotják, mind irodalmi munkásságában, mind irodalmi-esztétikai tanulmányaiban, vallomásaiban, leveleiben. Ezzel a kérdéssel zárul az Esték a gyikanykai tanyán első elbeszélése, a Szorocsini vásár, de ez a fő gondolata, vissza-visszatérő problémája a Holt lelkek első kötetében található szerzői lírai kitérőknek /pl. V. fejezet vége, VI., VII. fejezet eleje, stb./ is. Ezzel a kérdéssel foglalkozik 1831-ben irt híres Nő c. tanulmánya, valamint Korunk építészetről szóló cikke. A sok polémiaát kiváltó Válogatott levelek... számos darabja foglalkozik a lélek életének, ill. fáradtságának, elfásultságának a problémájával, mint pl. a Nő a nagyvilágban, de ezzel a kérdéssel foglalkozik a Válogatott leveleket magyarázó Szerzői vallomásában is.

A Róma című elbeszélés egy fiatal római herceg "el-

tévelyedésének", s a vele kapcsolatos lelki eltompulásának, hüvös közömbösségének, valamint a tespedt állapothból való lelki újjászületésének, az azzal kapcsolatos harmónia, a külső-belső kozmosz megteremtésének a története. Az első fázis - a lelki harmónia elvesztése és a fokozatos belső kiüresedés a herceg párizsi útjával, párizsi tartózkodásával kapcsolatos. A herceg a divatos és csábító, de mint később kiderül üres, tartalmatlan, a léleknek táplálékot nem adó mozgással és feszültséggel teli Európa, Párizs csábításának engedve beleveti magát a francia főváros mozgalmasan zaklatott életébe, de a kezdeti torz és hamis befogadás után felfedi a párizsi élet üres és semmitmondó jellegét, és újból felfedezi hazájának nem hivalkodó, de a lelket valóban éltető, a nép egészének morális arculatát biztosító értékeit, mindenekelőtt a lélek életét biztosító, a lélek állandó tökéletesedését biztosító művészetet. A herceg első párizsi benyomásait a párizsi élet jelenségeinek, a szövegben megnevezett tényeinek torz, elfogultan szubjektív befogadása és a tényeknek ellentmondó értékelése jellemzi. Ez a stílus az ún. "átélt beszéd"-re emlékeztet, mivel a leírás formailag "szerzői elbeszélés", de tartalmilag és pszichológiailag a hős, a római herceg elfogult, rajongó tudomásulvétele festi meg. Példaként a Párizssal való találkozás első leírását idézem: "... Türelmetlenül várta Párizst, képzeletében kénye-kedve szerint alakította, tornyokkal, palotákkal népesítette be, és remegő szívvel fogadta közeledésének jeleit: az óriás betűs plakátokat, a sűrűsödő kocsisort, az omnibuszokat. Végre feltűntek az elővárosok házai. Itt van hát, ez már Párizs - a bizarr kép körül fogja, megdöbbenti; micsoda nyüzgés, milyen ragyogó utcák, összevissza futó háztetők, kéményerdő, építészeti rend nélkül halmozódó háztömbök. Bolt bolt hátán, sivár, csupasz oldalfalak, számtalan aranybetű a falakon, ablakokon, tetőkön, még a kéményeken is; a földszinten csupa tükröablak, fényes kirakatok... Ime, Párizs, ez az örökké háborgó kráter, a szökőkút, az új dolgok és a műveltség,

a divat és a választékos izlés szikraszórója, ... a világ kirakata, ... a húszéves ifjú remegtető álma, Európa váltóhelye és vására..."⁵.

A herceg befogadását és lelkiállapotát egyrészt felhőtlen elragadtatás: "Ma quest'è una cosa divina!" /azaz: "Hát ez isteni!"/, másrészt bódultság, zavarodottság, vakitottság, süketség és gondolatai rendezésének teljes képtelensége jellemzi /785/.

Négy év "lángolással teli esztendő" elteltével /789/ a herceg látásmódja és befogadása, a párizsi élet értékelése gyökeresen megváltozott. ..." Más szemmel nézte most az idegeneket örökké vonzó Párizst és a párizsiak örökké lobogó szenvedélyét. Látta, hogy változatos tevékenységük nem hoz igazi eredményt, termékeny lerakódást a lelkekben"... /789/ ... "Megdöbbentő ürességre bukkant még azokban is, akiket becsülnie kellett... Úgy látta most, ... a nemzet a maga egészében mégis fakó, tökéletlen, olyanféle, mint a zenés vigjáték, amit teremtettt." /791/.

Lelki megrendülése, újjászületése akkor következik be, amikor az első olasz városba, Genuába ért: ... "Hajója besiklott a kikötőbe, és egyszerre körülfogták a tarka színekben pompázó harangtornyok, a fehér és fekete márványcsikos templomok, a város egész sokarcú panorámája" /793/.

A herceg egész egyéniségét megrázó lelki újraéledésének legfőbb gogoli bizonyítékai nem az "Ünnep volt a lelkében" /793/, vagy "szárnyaló hangulatban haladt át az Appennineken" /793/ - kifejezések, hanem a Holt lelkek első kötete hatodik fejeztének kezdetére emlékeztető sorok, amelyek mindkét helyen a lelki fiatalság, érzékenység és jóindulatú-együttérző érdeklődés képességét írják le, amely mindkét esetben az "alkotás", az alkotó továbbgondolás gyermekien friss és együttérző érdeklődéséből fakad. A fiatal herceg így ismeri fel és népesíti be gondolatban gyermekkorra egykor boldog helyeit, így éli át újból közben elhunyt apja szokásait, emlékét.

A Róma felfedezésére induló herceg ezen együttérző-alkotó képzeletének köszönhetően fedezi fel a nagy, a régi, az örök Rómát a jelenben élő város részleteiben, művészeti emlékeiben és jelen életének kimerithetetlen tarkaságában: ... "Akkor aztán már nem a mai szűk utcácskákat, sikátorokat látja az idegen, az óvilág körül fogja: képzeletében feltámadnak a hatalmas cézárook, hallja az egykori tömeg üdvkiáltását és tapsait."

Római sétái alkalmával a herceg így gondolkodik az üres, a lelket nem tápláló fényűzésről: ... "Mit ér az ilyen fényűzés? Egy percre megkapja a szemet, aztán közzömbössé válik. Mennyire más, fennkölt gondolat volt örök életü alkotásokkal disziteni a falakat!" /798/ A tökéletes műalkotás ugyanis alakító erővel hat az ember lelkére: ... "Ha minden erejével igyekszik behatolni annak titkaiba, a szépséges gondolatok között észrevétlenül érlelődik majd a lelke. Mert magasra emeli a művészet az embert, nemessé, csodálatosan széppé varázsolhatja lelkének minden rezdülését." S ennek ellenkezőjéről a következőt gondolja a herceg: ... "Vajon nem ez, az örökké változó divat szüli-e a hüvös közzömbösséget, az alantas, számitó szellemet és az érzések eltompulását, még mielőtt ki-fejlődnének, megnyilatkoznának? /799/

Róma örök nagyságának, a nép érdekhajhászástól mentes nemes romlatlanságának forrását és biztosítékát a művészetek hagyományos tiszteletében látja a herceg, amelynek funkcióját abban látja, hogy ... "mint ábrándkép jelenjen meg néha észak lakói előtt, kiragadja őket lelket dermesztő foglalkozásukból; hogy e déli tájról álmódva... legalább egyszer életükben átérezzék, mi az emberi szépség".

A csodálatos szépségű albanói lány, Annunziata leírása és szépségének kataritikus funkciója egyaránt szoborra, művészeti alkotásra emlékeztet /779-780; 811-814/. A herceg Annunziata lenyűgöző szépségének hatása alatt eddigi lelki újjászületését, belső tökéletesedését zavaró,

eddig művészi élményeivel ellentétes, Róma titokzatos egészével összeolvadó, abban feloldódó törekvését gátló érzést tapasztal: ... "De nem sok időbe telt, és a gyönyörűségek sorában egy új érzés támadt, harcba szállt minden más érzésével, forró szenvedélyt csalt elő szíve mélyéből, és fellázadt a lélek egyeduralma ellen: megpillantotta Annuziatát". /810/ Ez a "lélek egyeduralma" ellen fellázadó érzés az a testiség, érzékiség volt, amelyről Gogol 1831-es Nő c. cikkében ábrázolt Platon ítéletet mond, aki a szépség /női-esztétikai művészi/ morális szerepét fogalmazza meg, az az érzékiség, amely a "lélek egyeduralma" ellen fellázadva a herceget kimotozítja szemlélődő passzivitásából, s Peppe társaságában az ismeretlen nő felkutatására indul. Útközben Róma egy váratlan, csodálatos szépségű látképe elfeledteti vele aktivitásának a "lélek egyeduralma ellen" lázadó okát, és feloldódik az örök város minden mozgást feledtető művészi panorámájában: "Ekkor azonban lenézett a herceg Rómára, és megtorpant. Előtte volt az örök város ragyogó panorámája, a házak, templomok, kupolák, nyolcszögű tornyok, a nyugovóra hajló nap káprázatos fényében... Uramisten, micsoda látvány! A herceg csak állt ott, megbabonázva; elfeledkezett magáról, Annunziata szépségéről és népének rejtélyes sorsáról, mindenről ezen a világon." /822-823/

Jegyzetek

- ¹ Az Egyiptomi éjszakák művészi gondolatának és befejezettségének problémáját orosz nyelvű tanulmányban elemeztem. In: Dissertationes Slavicae XII. Szeged, 1977. pp. 51-84.
- ² Egyiptomi éjszakák. Radó György fordítása. In: Alexandr Puskin Válogatott Prózai Művei. Bp. 1972. pp. 327-344.
- ³ Puskin Összes Műveinek Gyűjteménye tíz kötetben. Hatodik kötet. Moszkva, 1957, pp.: 601-610.

- ⁴ Az öt versszakból álló improvizáció egyes részei sajnos nem minden orosz nyelvű kiadásban, hanem csupán a fentebb jelzett Tomasevszkij által gondozott kiadásban szerepelnek a nagy Puskin-szakértő által bizonyított, és általunk is helyesnek tartott sorrendben. A magyar kiadás Radó György kiváló fordításában sajnos szintén tükrözi a versszakok e nem megfelelő, ezért az értelmezést megnehezítő sorrendiségét. A Tomasevszkij által rekonstruált sorrendiségnek megfelelően a Radó fordítás ötödik versszaka lenne a harmadik, a harmadik - a negyedik, s a negyedik, "A sok szem néma borzadályal" kezdődő lenne az utolsó, a verset és az egész elbeszélést záró versszak.
- ⁵ Gogol művét az alábbi kiadás alapján idézzük: Gogol művei. Első kötet. Bp. 1971. 784 K. /A Róma c. elbeszélést Görög Imre fordította/. A továbbiakban csak a lapszámot közöljük zárójelben, ahonnan az idézet származik.

Odorics Ferenc:

EGY ELBESZÉLÉSTIPUS LEIRÁSA
/Németh László novellái/

1. Bevezetés

1.1. Az irodalmi műalkotást mint a kommunikációs folyamatnak alárendelt egységet vizsgáljuk. Az irodalmi kommunikációt elsősorban a közlemény továbbításának feltételei, feladatai határozzák meg. Az irodalmi műalkotást funkcionális rendszernek tekintjük, amelyben a mű egyes elemeinek funkcióját az üzenet létrehozásában betöltött szerepük jelöli ki.

1.2. Az irodalmi mű egyes elemeit jeleknek tekintjük. Feltételezzük: a fonémáktól a mű egészéig minden egység jelként működik. Szemiotikai szemléletünknek megfelelően szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szintjeit különböztetjük el a jelekből szerveződő irodalmi műveknek. A szintaktikai leírás során a jelek egymás közti viszonyát határozzuk meg. A jelek és jelentéseik relációját a szemantikai szinten fejezzük ki. A pragmatikai szint a jelek és a jelek használóinak kapcsolatait foglalja magában. /Morris 1938./

1.3. Az irodalmi műalkotás üzenete a szintaktikai és szemantikai szinteken alapuló pragmatikai síkon jön létre.

1.4. Az önnön egyediségükben létező művek nem elkülönült, nem egymástól független rendszerek. Feltételezzük, hogy az egyes egyedi műalkotásokban rögzíthetők olyan közös működési elvek, amelyek az író és az olvasó közti kommunikációt szabályozzák. Lehetségesnek tartjuk egy olyan műfajelmélet megalkotását, amely érvényesíti azt a szemléletet, mely a pragmatikai szintnek rendeli alá a szintaktikai és szemantikai összetevőket, és az üzenet /nem pszichológiai értelemben vett/ létrehozási módja alapján csoportosítja az egyes irodalmi jelenségeket.

1.5. Németh László mezőföldi novellái közül ötöt /Horváthné meghal /N₁/, A hajójegy /N₂/, A pajta előtt /N₃/,

A kurátor ítélkezik $/N_4/$, A kalap $/N_5//$ vizsgáltunk meg. Feltételezésünk, hogy az erre az öt novellára érvényes modell általánosabb érvényű és egy sajátos elbeszéléstípust reprezentál.

1.6. Elbeszélésnek tekintjük azokat az irodalmi műveket, amelyek üzenete egy individuális alannal rendelkező cselekvésstruktúra függvénye. A cselekvésstruktúrát állapotváltozások sorával jellemezhetjük, az állapotváltozásokat az individuális alanyok intencionált cselekvései hozzák létre. A kiinduló- és végállapotot összekötő állapotváltozást történetnek nevezzük. A vizsgált novellák sajátossága: történetüket egy konfliktus fejezi ki. A novellák üzenete e konfliktus létrejöttéből és megoldásából konstruálódik. A szintaktikai szinten a konfliktust két szereplő ellentétes intenciói alkotják. Ez az ellentét a szemantikai szinten értékkonfliktusként jelenik meg. Egyrészt az értékek küzdelme alkotja a művek üzenetét, másrészt ezek az értékek a pragmatikai szinten a cselekvésstruktúra alapján megfelelő minősítést kapnak. Dolgozatunkban megkíséreltük azokat a szintaktikai és szemantikai egységeket kijelölni, amelyek a pragmatikai szinten, így a mű üzenetében alapvető szerepet játszanak. /Vö. BERNÁTH 1978., KANYÓ 1978./

1.7. Kifejtésünket a Horváthné meghal című novella segítségével végezzük el. Általános, azaz mind az öt novellára érvényes, és fakultatív, azaz nem mind az öt novellára érvényes szabályszerűségeket fogalmazunk meg.

2. A szintaktikai szint

2.1. A szintaktikai szint meghatározása során az állapotváltozásokat absztrakt, nem interpretált narratív kategóriákra képezzük le. A szövegvilágbeli szereplők /cselekvő ágensek/ helyett a modellben a figurák terminust használjuk. A modellben még cselekvések, a cselekvések eredményei és a figurák releváns attribútumai szerepelnek, Kifejtésünk egyszerűsítése és áttekinthetősége céljából szimbólumokat vezetünk be. Ezért a továbbiakban a kiindulópontot A_1 , a végállapotot A_2 szimbólummal jelöljük.

2.2. Az N_1 A_1 állapota:

Horváthné halála után az örökség, azaz a Horváth-ház a testvérek között egyenlően fog eloszlani.

Egy szereplőre vonatkoztatva: Varga Péternek joga van az örökség egy részére igényt tartani.

A modellben kifejezve:

$$\underline{G \in A_1^x} \quad \underline{a/G/}$$

G: Az A_1 állapotot reprezentáló figura

a: G figura releváns attribútuma

Az N_1 A_2 állapota:

Az örökségre, azaz a Horváth-házra csak Horváth Sándor, Horváthné fia tarthat igényt.

Varga Péternek nincs joga az örökségre igényt tartani.

A modellben kifejezve:

$$\underline{G \in A_2} \quad \underline{\sim a/G/}$$

2.3. A művek szövegvilágait az A_1 állapotból az A_2 állapotba egy konfliktus, illetve e konfliktusnak /K/ megfelelő elemek /az ellentét létrejötte / K_1 /, az ellentét kibontakozása / K_2 /, az ellentét feloldása / K_3 / juttatják. A kifejtés során az alábbi /erre az öt novellára érvényes/ konfliktus-definícióval dolgozunk:

- /i/ a történetnek legalább két szereplője van
- /ii/ a történet - a két szereplőnek megfelelően - legalább két intenciót tartalmaz
- /iii/ az intenciók ellenkező előjellel ugyanarra a tényállásra irányulnak /un. "szándékolt tényállások"/
- /iv/ azt nevezzük konfliktusnak, ha a két intenció szándékolt tényállásai közül egyidejűleg csak az egyik valósítható meg, azaz a szándékolt tényállások egy t időpontban kizárják egymást

^x Az alázúzással jelölt elemek mind az öt novellára érvényes modell részei.

2.4. A történet vizsgálatát a konfliktus analizésére korlátozzuk, ugyanis a mű üzenete szempontjából a többi elem e konfliktusnak alárendelt.

Elsőként az ellentét létrejöttének feltételeit kutatjuk.

Horváthnének az a szándéka, hogy megszüntesse Varga jogát az örökségre, mivel fiának, Sándornak szánja örökségül az egész házat. Az öreg Horváth végrendelet nélkül halt meg, az egyetlen hivatalos szentesítés /a "pör" eredménye/ pedig Varga jogát rögzíti az örökség egy részére. Az A_1 állapot megszüntetése érdekében Horváthné asszonylányaival /köztük Vargánéval/ egy olyan irást akar aláíratni, amely egyedül Sándornak juttatná Horváthné halála után a házat. Ezzel szemben Varga meg akarja akadályozni, hogy a felesége aláírja ezt az irást.

A modellben kifejezve:

$$I_F/P/ \quad \text{és} \quad I_E/\sim P/$$

/i/ F: az A_1 állapot megváltoztatására törő figura
/Horváthné/

E: az A_1 állapot megőrzésére törő figura /Varga/

/ii/ I_F : F intenciója /Horváthné azt akarja, hogy.../

I_E : E intenciója /Varga azt akarja, hogy.../

/iii/ p: az $\sim F$ által szándékolt tényállás /az irást aláírták a lányok/

$\sim p$: az E által szándékolt tényállás /az irást nem írták alá a lányok/

/iv/ A mű világában nem létezik egy olyan t időpont, ahol a p és a $\sim p$ tényállás egyaránt fennáll.

Az /i/, /ii/, /iii/, /iv/ szimbólumok a konfliktus feltételeinek teljesülését jelzik.

A fentiekben a már létrejött intenciókat vizsgáltuk, ami lehetővé tette számunkra a konfliktus kialakulásának elemzését. Viszont az intenciók, mivel nem cselekvések /vö. CASTANEDA 1971., 1975./, nem feleltethetők meg egy cselekvésstruktúrának, így a konfliktus első szakaszának K_1 : az ellentét létrejötte/ sem. Ezért az intenciót létrehozó

cselekvést kell figyelembe vennünk, a szándékolást.

2.5. A konfliktus második egysége: az ellentét kibontakozása, amelyet F figura akciójával jellemezhetünk. Horváthné - szándéka megvalósítása érdekében - lányait /közük Vargánét/ megpróbálja befolyása alá vonni. Arra törekszik, hogy a lányok hajlandók legyenek aláírni az öröklés tárgyában döntő fontosságú irást, meg akarja győzni őket.

A modellben kifejezve:

q/FD/p

q: a befolyásolás cselekvése

D: akit befolyásol /Vargáné/

p: az a tényállás, amit D-nek el kell fogadnia /aláírás/

Megjegyzés: a modell bármely figurájának a mű szövegvilágában több szereplő feleltethető meg.
/BERNÁTH 1978., CSÜRI 1980./

Horváthné akciója sikeres. Győzelmét esküjének köszönheti, amellyel halott férje akaratára esküszik. "Hanem a házat Sándornak akarta. Az élő Istenre mondom, hogy annak akarta." Ez volt a végső érve lányaival szemben.

2.6. A konfliktus harmadik egysége: az ellentét feloldása, D akciójával jellemezhető:

A konfliktus megoldását a befolyásolás eredményeként létrejött cselekvés fejezi ki. Horváthné esküjének hatására a lányok aláírják a döntő fontosságú irást.

A konfliktus természetére vonatkozóan lényeges következtetéseket állapíthatunk meg. A konfliktus megoldásához szükséges egy szereplő, aki a konfliktust egy adott módon dönti el. Ezt a szereplőt kifejezhetjük, mint a konfliktus eldöntésére jogosult szereplőt /D/. Ettől nyilvánvalóvá válik a konfliktus második egységének jelentősége, Horváthné befolyásolás akciója. Ugyanis a Horváthné és Varga közti konfliktusból az a szereplő kerül ki győztesen, aki Vargánét jobban a befolyása alá tudja vonni.

Az ellentét feloldásának kifejezése a modellben:

r/D/

D: a döntésre jogosult figura /Vargáné/

r: a konfliktust eldöntő cselekvés /aláírás/

A szintaktikai szinten kell meghatároznunk F győzelmének feltételét: mi a feltétele annak, hogy F meg tudja győzni D-t? N_1 -ben Horváthné az esküjével, vallásosságával győzte meg a lányokat, nyerte meg a konfliktust. Vallásossága biztosította számára, hogy nagyobb befolyással rendelkezzen Vargáné fölöött Vargával szemben. A modellben az F figurát b attributummal kell ellátnunk:

b/F/

b: a konfliktus eldöntését előfeltételező kitüntetett attributum

2.7. A konfliktus egészének ismeretében az alábbi változtatást kell tennünk a modellben: a 2.4. pontban kifejtett F és E figurák meghatározását módosítjuk:

F: a konfliktusban győztes figura

E: a konfliktusban vesztes figura

2.8. A szintaktikai szintnek fentebb megállapított modellkomponensei bizonyos feltételek mellett megváltozhatnak, azaz bizonyos komponenst egy másik vált fel, illetve egy-egy komponens ki is maradhat a modellből. Ezeket a változásokat fakultatív, nem kötelező szabályokként fogalmazzuk meg. Ha megfelelő feltételeket állapítunk meg egy-egy fakultatív szabály esetén, a fakultatív szabályok a modell részeivé, modellkomponensekké válnak.

/i/ FAK Ha F és E között a konfliktus során nem jön létre verbális kommunikáció, akkor az ellentét feloldása konfliktusegységben E helyett M /mediátor/ szerepel.

Az N_1 -ben és az N_4 -ben működik /i/ FAK:

/ii/ FAK Ha D megegyezik F-fel, akkor a q /FD/p/ konfliktusegység az ellentét kibontakozása nem része a modellnek.

Az N_4 -ben és az N_5 -ben valósul meg /ii/ FAK.

N_4 -ben Kurátor /F/ egyben a konfliktus eldöntésére jogosult szereplő /D/ is. Önmagának kell eldöntenie, hogy milyen akcióba lépjen Savanyúval /E/ szemben, pontosabban, hogy Borbát lelkészt megakadályozza-e hivatásának teljesítésében. Kurátor szándéka és önmaga meggyőzése arról, hogy Borbátot meg kell akadályoznia, egyidőben történik, sőt ugyanazon tudati aktus, így értelmetlen a szintaktikai modellben külön egységként felvennünk a szándékolást és a meggyőzést.

/iii/ FAK q/FD/P// sikertelensége esetén:

a b attributummal közvetlenül nem F, hanem S rendelkezik, így g/FD/p// helyett H esemény idézi elő rD-t.

F-hez közvetetten kapcsolódik a b attributum, mivel az S fölötti befolyással F rendelkezik E-vel szemben.

Az N_3 -ban valósul meg /iii/ FAK, ahol S: Ilona, aki Jókutiné és Jókuti lánya. Jókutiné /F/ nem tudja meggyőzni Jókutit /E/ és /D/,^x Jókuti nem hajlandó visszatérni a családi házba. Jókuti elhatározását csak akkor változtatja meg, amikor lánya veszélybe kerül, azaz egy szál hálóingben kiáll az udvarra /H esemény/. Ilonka /S/ b attribútuma: lánya Jókutinak. Azért releváns ez az attributum, mivel Jókuti számára a lánya fontosabb, mint a felelőségével szembeni dac. Jókutiné /F/ közvetetten rendelkezik a b attributummal, ugyanis lánya és közte jó a kapcsolat, míg Jókuti és Ilonka között nem, tehát Jókutiné befolyással rendelkezik Ilonka fölött, Jókuti pedig nem.

2.9. Az előzőekben a történetből legfontosabb elemként a konfliktust emeltük ki. A konfliktus egy cselekvéssorként interpretálható, a konfliktus egyes szakaszai megfeleltethetők a cselekvésstruktúra egyes elemeivel.

- | | | |
|-----------------------------------|--------|-------------------|
| K_1 : az ellentét létrejötte | —————→ | szándékolás |
| K_2 : az ellentét kibontakozása | —————→ | befolyásolás |
| K_3 : az ellentét feloldása | —————→ | eldöntő cselekvés |

Az egyes cselekvések eredményei a konfliktus egy-egy szakaszát zárják le.

Szándékolás: kialakult a két szembenálló intenció, ami az ellentét létrejöttének feltétele, így K_1 lezárult.

Befolyásolás: eredménye D belátása, ami a konfliktus megoldásának feltétele, ezzel a K_2 szakaszt felválthatja K_3 .

Eldöntő cselekvés: eredménye a döntés, amely F-et teszi a konfliktus győztesévé, így a konfliktus feloldódott, K_3 befejeződött /és létrejött A_2 /.

Miután a cselekvések értelme eredményük, így ezek a kategóriák /intenciók, belátás, döntés/ alapvetőek a szintaktikai szinten. Egyben megkaptuk a szintaktikai szinten azokat az elemeket, amelyek elemzése szemantikai szinten relevánsnak bizonyulhat.

3. Szemantikai szint

3.1. A szemantikai szinten a modell szempontjából alapvető szintaktikai kategóriákat /ld. fent/ interpretáljuk tematikus jegyekkel. Az intenciók szemantikai elemzésével arra keresünk választ, hogy a két konfliktusfigurához /F,E/ milyen tematikus jegyek kapcsolhatók.

3.2. A szintaktikai modell két, egymással ellentétes intenciót tartalmaz. Arra a kérdésre kell választ találnunk, hogy az egyes intenciók milyen konvenciórendszerekhez kapcsolódnak. A novellák szövegvilágaiban keresünk egy releváns C kontextust, s e kontextusban meghatározzuk az egyes intenciók legitimitását. F és E jelenlegi kontextusai nem alkalmasak erre, hisz egy intenció nyilvánvalóan legitim saját konvenciórendszerében. Feltételünk még, hogy olyan C-t kell kiválasztanunk, ahol a vizsgálandó intenciók minősítésekor kizárjuk a "legitimitás értelmetlen" tematikus jegy előfordulásának lehetőségét. N_1 -ban ennek megfelelően felvesszük az A_0 állapot kontextusát, ahol a "regula még bontatlan volt", Horváthné tekintélye és hatalma birtokában volt. Castañeda /1975/ cselekvéslogikai elmélete szerint egy intenció legitimitását egy adott C kontextusban a következőképpen határozhatjuk meg:

- /i/ a "Q szándékolja Z-t" általános sémájú intenciót át kell alakítani a "Q tegye Z-t" általános sémájú előírássá /P/
- /ii/ ennek a /P/ előírásnak a legitimitását több feltételhez köti Castaneda, vizsgálódásunk számára elegendő az első feltételt figyelembe venni, ugyanis ez mindegyik novella esetén teljesül
- /iii/ a legitimitás feltétele: az intenciónak megfelelő /P/ előírás akkor legitim a C kontextusban, ha a C kontextus teljes leírása magában foglalja az előírásnak megfelelő propozíciót /állítást/ /M/

Horváthné vissza akarja szerezni tekintélyét, hatalmát. Ennek az intenciónak megfelelő előírás: Horváthné szerezze vissza tekintélyét, hatalmát. Az előírásnak megfelelő propozíció /M/: Horváthné tekintéllyel és hatalommal rendelkezik. Az A_0 állapot /mint C kontextus/ teljes leírásának része az a tény /T/, hogy Horváthnének tekintélye és hatalma van. A T tény és az M propozíció között ekvivalencia /azonosság/ van, így A_0 teljes leírása magában foglalja az $I_F/p/$ intencióból levezetett M propozíciót. Így az $I_G/p/$ intenció legitim az A_0 -ban. Miután Varga Sándor intenciója ellentétes Horváthné intenciójával, így belátható az $I_E/\sim p/$ intenció illegitim volta A_0 -ban. A műnek egy absztrakt szinten megfogalmazott üzenete szempontjából elhanyagolható, hogy az intenciók közül melyik legitim ill. illegitim, az a döntő, hogy a két intenció ellentétes legitimitással rendelkeznek. A modellben kifejezve:

$$\frac{\sim /I_F//}{\sim /I_E//}$$

: az intenció A_0 -beli legitim minősítése

3.4. A következő, szintaktikai komponens kínálta, szemantikailag elemzendő kategória a belátás, F "befolyásolás" akciójának eredménye. Mint fentebb megállapítottuk, F akciójának sikerességét a "b" attributum teszi lehetővé. N_1 -ben ez Horváthné vallásossága. Esküjével - vallásossá-

gával - éri el, hogy a lányok "szűkebb családjuk" érdekei fölé helyezték anyjuk kívánságát, inkább a férjükkal való újabb veszekedést, szembenállást vállalják. Ez nyilvánvalóan Horváthné fölényét fejezi ki Vargával szemben. A modellben a "b" attributumot szemantikailag kifejezve: b/F/ b: F fölénye E-vel szemben.

3.5. A befolyásolás eredményét, a belátást, D attitűdváltásaként jellemezhetjük. D-nek egy olyan mentális állapotváltozása jön létre, amely az $I_F/p/$ intenció megvalósítását teszi lehetővé. N_1 esetén a lányok a kiindulóállapotban nem preferálják anyjuk szándékát, értékeit /hatalom, tekintély/ nem fogadják el. De nem preferálják férjüket, vagyis Vargáné nem preferálja férje értékét /pénz/ sem. Ez a mentális állapot nem teszi lehetővé egyik konfliktusszeplő győzelmét sem. A "befolyásolás" során Horváthné fokozatosan "áthangolta" lányait, emlékezetükbe idézte a Horváth-család fénykorát, azt az időszakot, amikor ő még ereje teljében és tekintélye birtokában volt. Ez az állapot lányai számára egyre inkább pozitív értéktartalommal telítődött, amely végül is megváltoztatta a lányok viszonyát értékeihez, azaz a lányok preferenciája megváltozott a "hatalom", "tekintély" értékekhez. Így D belátását mint D preferenciaváltozását interpretálhatjuk $I_F/p/$ tekintetében. A modellben kifejezve: $D \in A_1 \quad \sim s/D/$

$$\underline{D \in A'_1 \quad s/D/}$$

s: q/FD/p// -nak megfelelő preferenciaállapot

Ha hiányzik a q/FD/p// egység a szintaktikai modellből /mivel D azonos F-fel/, akkor a mű szövegvilágában - például N_5 -ben - a következőképpen történik a preferenciaváltozás. A_1 -ben Sebestyén /D/ nem preferálja Feri /F/ karrierre való törekvését. Sebestyén preferenciája nem is változik meg a mű során, viszont a D figura szövegvilágbeli interpretációja igen. Ugyanis Feri hasztalan próbálja meggyőzni Sebestyént, az öreg hajthatatlan. Így a sikertelen q/FD/p// hatására A_1 -ben F magához ragadja a konfliktus eldöntésének

jogát, D-vé "lép elő". Ebben az esetben D preferenciaváltozása D szereplő-cseréjével jár együtt. Nyilvánvaló, hogy a $\sim s/D/ \rightarrow s/D/$ változásnak alapvető fontossága van a modellstruktúra szempontjából, ugyanis D preferenciaváltozása előfeltétele $r/D/-$ nek, ami viszont az A_2 állapotot hozza létre. Ennek megfelelően: $s/D/ \rightarrow q/FD/p//$ után következik, de megelőzi $r/D/-t$.

3.6. A szintaktikai szint lineárisan harmadik kategóriáját, a döntést nem tekintjük szemantikailag fontosnak.

4. A pragmatikai szint

4.1. A pragmatikai komponens a jel és a jel használóinak relációját, azaz a mű egyes elemei és a befogadó közösség /az olvasók/ viszonyát fejezi ki. Ez a közösség történetileg és társadalmilag változó, így konvenciórendszere is e két tényező függvénye. A mű üzenete - mivel a pragmatikai szinten jön létre - egy adott konvenciórendszer alapján konstruálódik, így a befogadás történelmi ideje és szociológiai tere határozza meg. Ezért nyilvánvalóan nem létezik az irodalmi műnek egy abszolút és lezárt értelmezése, nincs egy örök, időtlen üzenete. A tudományosan elemző is egy adott konvenciórendszer alapján interpretál, így a műnek egy lehetséges jelentését állítja elő. Mi sem tekintjük elemzésünket kizárólagos megoldásnak, csupán egy adott rendszeren belül tartjuk érvényesnek megállapításainkat. Törekedünk az interszubjektivitásra, így a pragmatikai interpretációnál mindig közöljük annak a konvenciórendszernek az adott problémában releváns feltételeit, amely alapján értelmezünk. E feltételeket Q_1, Q_2, Q_3, Q_4 szimbólumokkal jelöljük.

4.2. Feloldjuk a szemantikai szinten megállapított legitim tematikus jegyet. Az A_1 állapotban keletkezett intenciók legitimitását az A_1 állapotot időben megelőző A_0 állapot kontextusában vizsgáltuk, így A_0 a szövegvilágban múltként értelmezendő.

Q_1 : Mindazokat a tényállásokat, amelyek az emberiség fejlődésének egy meghatározott állapothoz viszonyított korábbi állapotát jellemzik, hagyomány értékjeggyel lát-

juk el. Ezt a korábbi állapotot történelmi múltnak nevezzük.

- Q₂: Mindazokat a tényállásokat, amelyek az emberiség fejlődésének egy meghatározott állapothoz viszonyított későbbi állapotát jellemzik, haladás értékjeggyel látjuk el.
- Q₃: Az irodalmi művekben a csupasz kronológiai múltat akkor tekintjük történelmi múltnak, ha a szembeállított állapotok a történelmi változást kifejező bináris oppozícióval jellemezhetők.

N₁-ben Horváthné a több évszázados paraszti szokásoknak megfelelően egyedül az elsőszülött fiúnak szánja örökségül a házat. Varga Péter e paraszti szokásrendszer ellenében akarja érvényesíteni érdekeit. Bár Varga Péter maga éppúgy a paraszti, feudális kódex szerint él, mint Horváthné, említett szándéka mégis e kódex tételeivel ellentmondó, hisz az elsőszülött fiú jogát akarja elvitatni, ami már a parasztin túlmutató polgári szokásrendszerre jellemző vonás. A történelmi változást kifejező bináris oppozíció: /paraszti, polgári/. Ezzel kielégítettük a Q₃ feltételt. Az A₁ állapottal szembeállított A₀ állapot a mű lehetséges világában történelmi múltként értelmezendő. Így a szövegvilág múltjában /A₀/ legitim tematikus jeggyel ellátott intenciókat a hagyomány, az illegitim tematikus jeggyel ellátottakat pedig a haladás pragmatikai értékjeggyel látjuk el a lehetséges világban.

Ezeket az értékjegyeket az egyes szereplők világain belül, preferenciáik segítségével határoztuk meg. A pragmatikai elemzés megkívánja, hogy a fenti értékeket a mű teljes kontextusában, a szövegvilág egészében minősítsük.

4.3. N₁-ben a konfliktusban győztes értéket célszerű elsőként megvizsgálunk. Németh László novelláinak sajátossága, hogy a művek implicit lehetséges világában az értékek minősítése ekvivalens az értékeket hordozó szereplők minősítésével. Ezért a hagyomány érték képviselőjének; Horváthnének lehetséges világbeli értékstátuszát kell kibontanunk. Horváthné a családra mint alapvető értékre hi-

vatkozva próbálja jogossá, indokolttá tenni győzelmét. Viszont győzelme megszerzése során, a "cél" elérése érdekében a család nem eszmei, hanem valós megjelenését, lányait tagadja meg. Így az általa hirdetett "család" értéket egyéni érdekei szolgálatába állítja, mintegy "leértékeli".

Q₄: Mindazokat a tényállásokat vagy tényállások együttesét /magatartásmód, cselekvéssor stb./, amelyekben egyéni érdek/ek/ érvényesül/nek/ vagy kíván/nak/ érvényesülni pozitív érték/ek/ rovására, erkölcstelen /-morális/ pragmatikai értékjeggyel látjuk el.

A "család" eszméjét pozitív értéknek tekintjük. Ugyanis az általunk elfogadott konvenciórendszer alapján az /egyéni-közösségi/ oppozícióból a /közösségi/ minősül pozitívnak, a "család" eszméje pedig a mű lehetséges világában a /közösségi/ jeggyel rendelkezik. Horváthné egyéni érdekeit a "család" eszméjének rovására érvényesíti. A Horváthné által képviselt hagyomány érték a mű lehetséges világában értékét veszti, /-morális/ pragmatikai értékjeggyel látjuk el. Egy újabb értelmezési lehetőség "a jó elbukott a rosszal folytatott küzdelemben." Tekintsük a haladás értéket pozitívnak, amely az erkölcsileg elfogadhatatlan hagyománnyal szemben maradt alul? Hogy választ adhassunk erre, meg kell vizsgálnunk a haladás érték hordozóját, Varga Pétert. Az örökség megszerzésének szándékát Varga is a család érdekeivel, gyermekei jövőjével "álcázza". Azonban Varga preferált értéke a pénz. Célja megvalósítása érdekében nincs tekintettel feleségére, eszköznek tekinti egyéni törekvései megvalósításában. Pozitív értéket /család/ semmisít meg egyéni érdekei érvényesítése során, így /-morális/ pragmatikai értékjeggyel rendelkezik.

A pragmatikai elemzés eredménye: mindkét szembenálló érték /-morális/ pragmatikai értékjeggyel rendelkezik. A történetben akár a hagyomány, akár a haladás győz, mindkettő elveszti értékességét, erkölcscileg semmisül meg.

4.4. A mű üzenetét egy olyan absztrakciós szinten fogalmazzuk meg, amely egyrészt a fenti elemzés közvetlen

eredménye, másrészt a többi novella /N₂₋₅/ ezen a szinten már egyezést mutat N₁-gyel.

A modellben kifejezve:

Bármely cselekvés, tett értékét nem a hagyományhoz, vagy a haladáshoz való kapcsolódása adja meg, hanem erkölcsös vagy erkölcstelen volta.

5. Hipotetikus megjegyzések

Dolgozatunk 2.3.4. egységeiben tett megállapításainkat igyekeztünk oly módon kifejteni, hogy az interszubjektív ellenőrzés lehetősége adott legyen. A felvázolt rendszeren belül érvényesnek tartjuk eredményeinket. Mivel egyrészt ezek az eredmények a felhasznált apparátushoz mérten sokak számára kevésnek bizonyulhatnak, másrészt úgy véljük, hogy érdemes továbbgondolni, felvázolunk néhány vizsgálódási területet, ahol relevanciával rendelkezhetnek. Megállapításainkat hipotetikus jelleggel fogalmazzuk meg, nem teremtve újabb interszubjektív rendszereket, csupán körvonala-zuk őket.

5.1. Dolgozatunkban a konfliktusra épülő narratív struk-túratípus egy sajátos formáját irtuk le.

A konfliktus két szereplő között zajlott le a szöveg-világban, amelyet a mű lehetséges világában absztrakt szinten sajátos értékkonfliktusként interpretáltunk. Az ér-tékkonfliktusnak ez a típusa kifejezhető más szövegvilág-beli interpretációkkal is:

- /i/ egy szereplő világán belüli konfliktus
- /ii/ egy szereplő és egy szereplőcsoport közti konfliktus
- /iii/ két szereplőcsoport közti konfliktus
- /iv/ illetve egy értéket több szereplő vagy szereplő-csoport fejezhet ki.

A konfliktust az általunk leírt típusban egy szereplő dönti el. A szereplő döntését preferenciaváltása előzi meg. Más lehetséges megoldások:

- /i/ egy közösség preferenciaváltása, mint előzmény
- /ii/ a konfliktust /-ember/ jeggyel rendelkező tár-gyak is eldönthetik, pl. "természeti erő" - eb-ben az esetben preferenciaváltásról beszélni ér-telmetlen

A felsorolt alternatívák jelzik, hogy rendszerbe foglalásuk, illetve újabb variációk felvétele egy részletes konfliktuselmélet kidolgozását előlegezheti meg.

5.2. Interpretációnk és modellkészítésünk során két érték harcát kaptuk, amelyből az egyik győztesen került ki. A pragmatikai szinten mindkettő negatív értékjeggyel /-morális/ rendelkezik. Modellünk az értékrelációk tekintetében is egy sajátos típus: két negatív érték küzdelmében az egyik győz. A konfliktuselmélet keretei között maradván más lehetséges alternatívák:

- /i/ egy pozitív és egy negatív érték konfliktusa a negatív érték javára dől el
- /ii/ egy pozitív és egy negatív érték konfliktusa a pozitív érték javára dől el
- /iii/ két pozitív érték konfliktusa az egyik javára dől el
- /iv/ nyilvánvalóan az általunk leírt konfliktustípusnak kettőnél több érték konfliktusára való kitérítése esetén bonyolultabb értékrelációkkal találkozhatunk

Ezek az alternatívák is - szisztematikus kifejtésük esetén - egy értékrelációkra alapozott elméleti megközelítést, műfaji csoportosítást tesznek lehetővé.

5.3. Az 5.1., 5.2. pontokban említett problémák elméleti megoldása alapját képezheti a kidolgozandó kategóriák irodalomtörténeti feldolgozásának, akár világirodalmi, akár szűkebb vetületben. Megkíséreljük néhány feltételezés segítségével a Németh László-i életműbe ágyazni eredményeinket. Ezeket a novellákat az életmű szépirodalmi kiindulópontjának tekintjük.

A konfliktuselméletet felhasználva úgy véljük, eredményes vizsgálódásokat lehetne folytatni Németh László műkonstrukciós elveinek felderítésében, különös tekintettel drámáira, főként az ún. "görög" drámatípusra. Lehetőségét látjuk alapvető konstrukciós egyezések megállapításának, illetve erre építve műfajmegkülönböztető jegyek /dráma - novella/ feltárásának is.

Mint máshol megfogalmazódott /GREZSA 1979/, a Németh László-i gondolkodás súlypontja 1947 táján helyeződött át az etikára s az író haláláig központi kategóriája maradt az életműnek. E novellák, amelyek 1922-23-ban illetve 1926-ban keletkeztek, már magukban hordják egy etikai meghatározottságú gondolkodás lehetőségét. A haladás és a hagyomány értékek küzdelme másodlagosnak minősül az erkölcsi megítélés, az etikusság tekintetében. E novellák azonban nem moralizáló, erkölcsi kérdések explicit módon csupán két novellában N_3 , N_4 / jelennek meg. Mindegyik novella a paraszti életmód, szokás és értékrend fennmaradásának kérdéseivel foglalkozik, a paraszti lét átformálódását, a magyar falu hagyományos rendjének hanyatlását jelzik. A polgári értékrendnek a paraszti világba való betörését regisztrálják. E változás bemutatása absztrakt és lényegibb szinten erkölcsi kérdéssé transzponálódik. Egy hasonló jellegű vizsgálat, illetve vizsgálatok sora az etika kategóriának különféle megjelenési formáit rögzíthetnék az életműben. s hozzájárulhatnának a Németh László-i gondolkodás részletes feltérképezéséhez.

Függelék

Összefoglalkásként közöljük a modell szimbolikus leírását. Miután dolgozatunk keretei között nincs mód az egyes novellák részletes elemzésére, így az interszubjektív ellenőrzés lehetőségét a szimbólumok novellánkénti feloldásával teremtyük meg.

Szintaktikai szint

$a/G/ \in A_1$

$I_F/p/$ és $I_E/\sim p/$ és $b/F/$

$q/FD/p//$ /ii/ FAK! /iii/ FAK!

$r/D/$

$\sim a/G/ \in A_2$

M /i/ FAK!

H /iii/ FAK!

S /iii/ FAK!

Szemantikai szint

$\sim s/D/ \in A_1$

$/\sim/I_F//$ és $/\sim/I_E//$

$s/D/ \in A_1$ /ii/ FAK!

V_F = F preferált értéke

V_E = E preferált értéke

Pragmatikai szint

a /-morális/ minősítéshez szükséges:

Z_F = F egyéni érdeke

X_F = az F által nem preferált pozitív érték

Z_E = E egyéni érdeke

X_E = az E által nem preferált pozitív érték

A hajójegy /N₂/

G = Oroszné; a = az Oroszné által örökölt föld birtoklása;
F = Hamar; E = Oroszné; $I_F/p/$ = Hamar azt akarja, hogy a föld az ő birtokában legyen; $I_E/\sim p/$ = Oroszné a földet meg akarja tartani; q = gazdasági ismereteivel manipulál; r = megköti a kontraktust; D = Oroszné; s = elutasítja a "föld" értéket; b = tudás; V_F = föld; V_E = pénz; Z_F = földszerzés; X_F = tudás; Z_E = pénzszerzés; X_E = gyermek.

A pajta előtt /N₃/

G = Jókuti; a = nem tartozik a családhoz; F = Jókutiné;
E = Jókuti; $I_F/p/$ = Jókutiné azt akarja, hogy Jókuti menjen be a házba; $I_E/\sim p/$ = Jókuti nem akar bemenni a házba;

H = Ilonka egy szál ingben áll az udvaron; S = Ilonka;
r = bemegy a házba; D = Jókuti; s = preferálja a család
értéket; b = lánya Jókutinak; V_F = a férj mint tárgy;
 V_E = a szerető mint tárgy; Z_E = örömszerzés; X_E = család.
F a /-morális/ értékjegyet az általa preferált pusztai er-
kölc elfogadhatatlansága miatt kapja. A pusztai erkölcs
a Q_4 képviselte értékrend szempontjából minősül /-morális/-
nak.

A kurátor ítélkezik /N₄/

G = Borbát lelkész; a = gyakorolja hivatását; F = Kurátor;
E = Savanyu; M = Borbát lelkész; $I_F/p/$ = Kurátor azt akar-
ja, hogy ne gyöngüljön hatalmi pozíciója; $I_E/\sim p/$ = Savanyu
azt akarja, hogy gyöngüljön Kurátor hatalmi pozíciója;
r = lelöki Borbát lelkészt a templom lépcsőjéről; D = Kurá-
tor; V_F = hatalom, tekintély; Z_F = a hatalmi pozíció megtar-
tása; X_F = erkölcsösség; Z_E = a hatalmi pozíció megszerzé-
se; X_E = erkölcsösség.

A kalap /N₅/

G = Mari; a = jó viszonyban van családjával; F = Feri; E =
Sebestyén; $I_F/p/$ = Feri azt akarja, hogy Mari kalapban
menjen az esküvőre; D = Sebestyén; Feri; V_F = pénz, karrier;
 V_E = hatalom, tekintély; Z_F = karrier; X_F = a személyiség
tisztelete; Z_E = a tekintély megtartása; X_E = a személyiség
tisztelete; $I_E/\sim p/$ = Sebestyén azt akarja, hogy Mari kalap
nélkül menjen az esküvőre.

Irodalom

Bernáth Árpád /1978/ Narratív szövegek irodalmi magyarázata
In: Szegedi Bölcsész-műhely /ed. Róna-Tas And-
rás/ 141-154. p.

Bonyhai Gábor /1980/ Az irodalomelmélet logikai-szemantikai
vonatkozásai. In: Literatura 1980/2. 173-179. p.

- Castañeda, Hector-Neri /1975/ *Thinking and Doing*, Dordrecht - Holland /Boston-USA Különösen: 131-178. p./
- Csúri Károly /1978/ *Ismétlés, narrativika, interpretáció*
In: *Szegedi Bölcsészmuhely* 155-181. p.
- Dolezel, Lubomir /1980a/ *Truth and Authenticity in Narrative*
In: *Poetics Today* 1980/3.
- Dolezel, Lubomir /1980b/ *Narrative semantics and motif theory*
In: *Studia Poetica* 2. /ed. Csúri K./ 32-43. p.
- Frege, Gottlob /1980/ 1891-1892/ *Logika, szemantika, matematika* 135-190. p.
- Heller Ágnes /1972/ *Elmélet és gyakorlat az emberi szükségletek szempontjából*. In: *Új Írás* 1972/4. 100-107. p.
- Hendricks, William O. /1975/ *Methodology of Narrative Structural Analysis*. In: *Semiotica* VII. 1973/2. 163-185. p.
- Jakobson, Roman /1972/ *Hang-Jel-Vers*, Budapest
- Greza Ferenc /1979/ *Németh László vásárhelyi korszaka*, Budapest
- Kanyó Zoltán /1979/ *Megjegyzések az irodalmi elbeszélés szövegkezdetének kérdéséhez*. In: *Szemiotika és művészet* /ed. J.J. Barabas/ 166-180. p.
- Irodalom és társadalmi érték. Bevezetés...* /MTA Irod. Tud. Int. Értéktud. Kutatócsoport. In: *Literatura* 1979/4. 421-453. p.
- Lieb, Hans-Heinrich /1980/ *Questions of Reference in Written Narratives* /kézirat/
- Morris, C.W. /1975/ /1938/ *A jelelmélet megalapozása*. In: *A jel tudománya* /ed. Horányi-Szépe/ 43-92. p.
- Markiewicz, Henryk /1968/ /1966/ *Az irodalomtudomány fő kérdései*, Budapest
- Németh László /1962/ *Változatok egy témára*, Budapest
- Németh László /1974/ *Negyven év*, Budapest
- Németh László /1977/ *Homályból - homályba*, I-II. kötet. Budapest
- Propp, V. J. /1975/ /1928/ *A mese morfológiája*, Budapest
- Russel, Bertrand /1946/ *Human Knowledge* 100-110. p.
- Wittgenstein, Ludwig /1963/ /1921/ *Logikai - filozófiai értekezés*, Budapest
- Wittgenstein, Ludwig /1951/ *Philosophical investigations*, Oxford 1-18. p.

Cs. Gyimesi Éva

LÉT - MEGÉRTÉS - IRODALOM

ONTOLÓGIAI-HERMENEUTIKAI ÖSSZEFÜGGÉSSRENDSZER KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ AZ ALKOHOLISTA HALÁLA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

"Mit ad nekem a szöveg, amit saját létem lehetőségeként élhetek meg?" - teszi fel a kérdést a mai hermeneutika egyik legkiválóbb képviselője, Rudolf Bultmann.

Az értelmezés végső soron nem más, mint egy ilyen egzisztenciális lehetőség átélése, tudatosítása, ha úgy tesszük: öncélú, mint maga az emberi lét. Az utóbbi értelmének Mircea Eliadétól származó meghatározásában az előbbi is bennefoglaltatik, a lét és annak értelmezése egymásra utal: "singurul sens al existentei este de a-i gasi un sens" - a létezés egyetlen értelme: értelmet találni neki /Eliade 1932:7/. Végső soron mindenfajta - mitológiai, teológiai, irodalmi - interpretáció erre az ontológiai összefüggésre, a homo significans lényegére vezethető vissza, tehát az ember nembeli önismeretének szolgálatában áll. "Olyan emberi alkotások megértésének kritériuma, mint a regény, valamilyen analóg azzal, ahogyan megértjük magát az embert" - állítja Peter Jones. /1975: 8/.

Az irodalom megértése tehát - híd a lét megértése felé. De a kapcsolat kölcsönös: a lét megértésére való törekvés egyben feltétele is az irodalom megértésének. Nem tudunk beszélgetni a szöveggel, ha képtelenek vagyunk meghallani felszólítását a lét- azaz az önértelmezésre: "a szöveg igényét csak az képes meghallani, akit saját létének a kérdése mozgat" /Bultmann 1961:230, idézi Jones 1981:197/; aki tudatában van ugyan léte öncélúságának, de az életként kapott véletlen esélynek értelmet kíván adni: a neki jutott egyszemélyes emberi lehetőséget önmagával akarja a legteljesebben kitölteni. De hogy ez a lehetőség pontosan az az egyedül neki szánt esély-e a semminek valamivé vál-

toztatására, és valóban úgy kell-e kitöltenie, ahogyan hiszi, ez a kérdés eldönthetetlen... Az irodalom "lehet-séges világain" ez a valamiképpen minden embert mozgó kérdés verődik vissza, s akár a hitet, akár a kételyt sok-szorozza bennünk, mindig az egzisztenciális dilemma nyitottságába torkollik.

Lét, megértés, irodalom eme kölcsönös egymásrautaltságának szuggesztív művészi megfogalmazása Kolozsvári Papp László regénye, Az alkoholista halála. Korántsem szokványos epika, úgyszólván cselekménytelen, és mégis feszültségben tart azzal, ami benne történik. E kitűnően szerkesztett fik-tív szöveggyűjtemény fókuszát a központi figura följegyzé-sei /naplója, levelei/ képezik, s minden más - különböző alanyoktól, narrátoroktól származó szemelvény /emlékezés, napló, levél/ - e dokumentumokkal illetve írójukkal, a re-gény kezdetén immár halott Pelle Istvánnal foglalkozik. Ami e regényben történik, mondhatni maga a megértés - ez az em-beri kiváltságnak is nevezett, súlyos felelősséggel terhes aktus, amelyben - lévén, hogy Pelle István már halott, sőt a följegyzéseit olvasók számára ismeretlen - feltűnővé hang-súlyozódik azok érdekeltsege is, akik életében sem értették, akik végül is félreértik, vagy nem is akarják megérteni.

A megértésnek ez az érdekeltsege hatja át az élettárs-nak /Szödy Lilla/ a halottnál talált leveleit, az állítóla-gos jóbarát /Zalányi Barna/ visszaemlékezéseit, fölöttesei-nek róla szóló beszélgetéseit éppúgy, mint azokat /Parraghi Jánost és a tanítót/, akiknek számára Pelle István élete és halála - irodalom. S a végeredmény: a főhős sorsának tragikumát antikartartikussá feszítő ellentmondás a legszél-sőségesebb vélemények között.

A foglalkozásában kielégületlen, de hiányérzetét íroga-tással elűtő hentes, Parraghi János számára, aki a csomago-lópapírok közé vegyült kéziratokat fölfedezi, szerzőjük sor-sa olyan reveláció, amely gyökeres fordulatot hoz életébe: "De annyi bizonyos, hogy amióta ezeket a papírokat olvastam,

mintha másképpen gondolkoznék... S az már egészen biztos, hogy több minden történt az életemben, mint azelőtt évekig /.../ megértettem azokat az embereket, akikkel nap mint nap találkozom" /270/. "Arról a férfiről gondolkozunk és vitatkozunk, akiről jóformán semmit sem tudunk. És lehet, hogy olyasmiket mondunk, ami szemenszedett butaság, de az nem számít. Az számít, hogy másokká válunk: jobb társaságba kerülünk, mint azelőtt... Mi vagyunk jobbak..." /272-5/. Ennek az alapjában véve naív, a dolgok megértésére éhes fiatalembernek a belső harmóniát teremtő élményét érdekesen ellenpontoszza és kiegészíti az a katarziszfolyamat, amely a tanítót - ugyancsak e kéziratok hatására - végső számvetésre, saját élete negatív tanulságainak levonására készíti /"Olyanokat kiáltott, hogy neki kellett volna meghalnia, de ő gyáva, rongy ember, hogy ő vakond, s valami oduban él /.../; aztán azt is mondta, miközben a kórház felé vezető, hogy ő most már mindent pontosan ért, de már késő, neki befellegzett, s hogy ő leköpné magát" - 292/.

Eme végkicsengésükben ellentétes előjelű, de katartikuságukban mégis analóg felismerések mellett azonban a központi figuráról kialakult kép végső disszonanciáját azok a véleménykülönbségek képviselik, amelyeknek egyik pólusán a Pellét intuitive igaz és szép embernek minősítő figurák /Kovács úr és Dolina néni/, másik pólusán Pelle fölöttei és a jóbarát állanak. Cécey és Téglás Pelle nyilvánvaló alkotó tehetsége és a számukra kényelmetlen, mert teljességgel érthetetlen személyisége közötti ellentmondást egyedül azzal vélik feloldhatónak, hogy Pelle "alkoholista": "Rendkívüli képességekkel áldotta meg a teremtő /.../ - Antiszociális. Beilleszkedésre képtelen individualista /.../ Alkohollal fölpumpált bomló idegrendszer. Napóleoni dühkitörések. Pedig különben milyen kedves, tehetséges kolléga volna" /77/. A párbeszéd legjellemzőbb mozzanata azonban a következő: "És tényleg iszik? - Én nem láttam, de biztos." /71/ S mindezt két olyan ember mondja, aki éppen a kocsma felé igyekszik.

Azonban a központi figuráról kialakuló képnek ezt a regény egészében vett összetettségét mintegy sűrített analógiaként intenzíven modellálja az az ellentmondásos viszonyulás, amely a jóbarát, Zalányi Barna, reflexióit jellemzi, és itt fontos, hogy felidézzük az ő visszaemlékezéseit bevezető, ismétlődő fejezetcímet: "Zalányi Barna reflexiói, amelynek segítségével szabadulni próbált attól a fura, nyomasztó, szorongató érzéstől". Mert Zalányi minduntalan az olykor érthetetlen, máskor érteni vélt Pelle emlékével küszködik: "Nem egészen értettem /.../ Most sem értem /.../ Én vagyok hitvány hozzá. Értem. Csak annyit tudtam fölfogni belőle, amennyi bennem megvolt. Miért nem tudok önmagamot keresve másokat megérteni?" /36, 37/. "István képes lett volna levetni a bőrét, ha tudja, fázom, s csak így melegíthet át" - mondja egy helyen, s néhány mondatnál odébb már így nyilatkozik: "szakadatlan veszélyt jelentett mindenki számára, aki a közelében tartózkodott" /42/. Ennek a pozitív és negatív értékpólus közt tétovázó feszélyezett szembenézésnek a szorongató hatását egy Zalányit jellemző elszólás tompítja el: "Engem is veszteség ért. Még akkor is veszteség, ha be merem vallani - megkönnyebbültem azzal, hogy elveszítettem ezt a barátomat. Ki követelhet rajtam bármit is?... /kiemelések Cs.Gy.É./

Ahány szubjektum, annyi változata ugyanazon dolog, az ember, a szöveg megértésének. Ez így, önmagában, egy univerzális hermeneutikai kérdés, az alkalmazás problémájának illusztrációja lenne: annak, hogy nincs szubjektum, aki a megértendőt ne önmagára vonatkoztatva jutna el a meg- vagy félreértéshez - akár a félreértéshez is, amely a megértés egyik módzata. Ám a regény ennek a kérdésnek mind az általános emberi, mind pedig irodalmi vonatkozását végső egzisztenciális összefüggésekbe helyezi, esztétikai érvényű modellé szervezve e viszonylatokból eredő tragikus feszültségeket.

Mert: milyen ember az, akivel itt mindenki foglalkozik, és akit ennyiféleképpen értenek és nem értenek?

Ez az ember mindenekelőtt önmagával van elfoglalva: naplója, levelei arról tanúskodnak, hogy minden írás és címzettje az ő számára valahogyan önmagához való viszonyának a tárgyiasítása. Sőt, ezt be is vallja. Akkor hát individualista?

Amikor Pelle István a megértés tárgyául önmagát választja, azt az egyetlen lehetőséget választja, amelyet a maga léteként meg kell élnie - "En is képlet vagyok, még-nincsen-készen-én képlet" /122/ -, és kergeti azt a való-jában elérhetetlen, de imperatívusként hívó pillanatot, amelyben e képlet /a lehetőség/ a maga egyetlen valóságával, beteljesülő én-jével találkozik. Mert Pelle valósággal elkötelezettje önmagának: "Nincs igazságtétel. Az ében nincs. Magunknak kell mérnünk magunkat" /119/. Ez az elkötelezettség azonban azt is jelenti, hogy a szubjektum felelősnek érzi magát azért a nembeliért, ami benne tes-tet őt. Pelle alapjában véve egzisztencialista, s így arra sem tud gondolni, hogy "az ember segítő kezet találhat a földön egy adott jelben, amely útba igazítja, mert arra gondol, hogy az ember önmaga betűzi ki a jelet, úgy, ahogy neki tetszik. Azt gondolja tehát, hogy az ember, minden tá-masz és segítség nélkül kénytelen percenként kigondolni az embert..." /Sartre 1966: 223/. Hát akkor individualizmus-e az a felelősség, amelyet önmagával mint "emberlehetőség-gel" szemben érez, s amely minden "antiszociális", "őrült" és végső soron önpusztító tettének morális alapja?

Pelle István önmagát választva - az emberiséget választja. "Ahogy vénülök - írja a regényben csak címzettként szereplő valódi barátjának, akit viszont lelkiismerete tükré-ként lehet fölfogni - értem meg egyre fájdalmasabban, hogy minden /bizonyos fajta/ dührohamomnak egyetlen mozgatója volt: hogyan tehetitek, tehetem tönkre azt a csodálatos jobbra érdemeset, ami belém lett? beléd lett, belé lett... Jóvátéhetetlen történik velünk akkor is, ha csak éppen ál-lunk, ebédelünk, mit tudom én, mizünk s vajmi kevésszer öm-lik össze az, ami mindezt az én-te-ő hozzáadásával érdemes minőséggé keveri" /107/. "Egyetlen lapra feltett" életében

ezért nincs helye semmilyen megalkuvásnak: hivatását, magánéletét a társadalmi konvenciók érvényénél messze-
menően kötelezőbbnek tekintett, a külső normáknál magá-
sabbra tett belső mérce szerint - választott köteleessé-
gek terhe jegyében éli meg. Feladatnak tekintve önmagát
és a beteljesülést hajszolva, felelőssége teljes tudatá-
ban él az emberi szabadsággal, amelyre hite szerint, szü-
letett.

Önmagát a lehetőségek teljességével, magyarságát Euró-
pával mérve válik Pelle István az egzisztencialista érte-
lemben vett transzcendencia-élmény - humanizmus - szimbó-
lumává. Létszimbólummá. "Az ember lényegéhez tartozó transz-
cendenciának /.../ és az ember magába zártságát cáfoló, de
az emberi mindenségben való jelenlétét hangsúlyozó szubjek-
tivitásnak a kapcsolatát nevezzük mi egzisztencialista hu-
manizmusnak" - mondja Sartre. "Humanizmus ez, mert az em-
ber emlékezetébe idézi, hogy egyedül ő a törvényhozó és
hogy magárahagyottságában dönt sorsa felől és azért is,
mert arra akarunk rámutatni ezzel, hogy az ember nem önma-
ga felé fordulva, hanem kívülálló és EGY meghatározott sza-
badság-kívívásból, EGY bizonyos egyéni alkotásból össze-
vődő célokat keresve fogja csak megvalósítani igazán embe-
rinek önmagát..." /1966: 225/. Az életnek és a szabadság-
nak ezt a megismételhetetlen esélyét Pelle nem akarja el-
herdálni: ezt védelmezi a mindennapi etikai normák szerint
önző módon még élettársával, gyermeke anyjával, Szódy Lillá-
val szemben is; ez készteti arra, hogy vállalja az állandó
munkahelyi konfliktusoknak a személyisége téves megítélésé-
hez vezető következményeit; ez indítja Párizs, Róma, Avi-
gnon közterein arra, hogy úgyszólván eksztatikusan élje át
a magyarság és egyetemesség viszonyának hatalmas értékfe-
szültségeit... Ez a minden bevett norma kényelmét felrúgó,
önazonosságát a botrányok árán is foggal-körömmel őrző em-
ber egyetlen dologban hisz: "Hiszem, hogy teljesítem az
életemet, a választottat - az életem árán is, kevés - a
kételyeim árán is."

A kételyek árán is... E kételyek alapja nyilván az a végső dilemma, amely minden lépésünkben választásra kényszerít - József Attila szavaival: "Miért legye én tisztességes? Kiterítenek úgy is./ Miért ne legyek tisztességes? Kiterítenek úgy is". "Valamibe egyszer majd, sok év után - amúgy is bele kell halnunk. Hát akkor miért ne abba, amiről hisszük, hogy érdemes?" /110/. Pelle figurája azért kényelmetlen úgyszólván mindenki számára, mert a kényelmetlenebbik úton veszi célba ugyanazt a végkifejletet. Följegyzésein, konkrét és átvitt értelemben is, ott a vér nyoma, amellyel megpecsételi hitvallását, s így másokat, látszólag kívülállókat is, a végső dilemma átélésére provokál.

Ez az életben elviselhetetlen, a végletekig önzőnek látszó ember - véletlenül? - pontosan akkor lesz baleset áldozata, miután sikerült hosszú harcok árán - a legjobb pályamunkaként - egy városfejlesztési programot elfogadtatnia. Ez az örökké kétségek közt hanyóródó, önmagát kereső ember ezen a balesetet /?/ megelőző éjjelen éli át legintenzívebben a győzelem, azaz: a beteljesülés pillanatát, s így nem csoda, hogy leissza magát, és utolsó feljegyzései e mámoros eufória lázában születnek. Élete a véletlen szerencsétlenségnek látszó halállal nyeri el szükségszerű, mert a beteljesüléssel egyidejű, befejezését. Főlöskéges apológia lenne elidőzni a Zalányitól származó érdekes adaléknál, hogy különben a paradicsomlé volt a kedvenc itala. Ez: halálával is kivívott kulcshelyzetének /és a könyv címének/ iróniája.

Most már világos, hogy a központi figura megítélésének a regény világán belüli sokszögűsége nem csupán a mindenféle megértést kísérő alkalmazás hermeneutikai törvényszerűségének következménye. Itt ugyanis a megértendő helyzet végső soron maga a lét, amellyel Pelle viaskodik, és aki őt egyáltalán érteni akarja, annak saját "emberlehetőségében" feltáruló létével kell szembenéznie.

Az egzisztenciánk és lényegünk iránti felelősség itt

fonódik össze a megértés felelősségével, azaz itt találkozik a lét és a megértés éthosza.

A szubjektum létről való tudata szükségszerűen ön-tudat, és itt - ahogyan azt Nikhomakhoszi Etikájában már Arisztotelész megállapítja - a megismerő szubjektum nem egy tényállással áll szemben, melyet csupán megállapít, hanem az, amit megismer, őt magát közvetlenül érinti. "Az ember /.../ mint cselekvőt ismeri magát, s a tudás, mellyel így önmagáról rendelkezik, nem azt akarja megállapítani, ami van. Ellenkezőleg, a cselekvőnek olyasmivel van dolga, ami nem mindig úgy van, ahogy van, hanem másképp is lehet. Benne ismeri fel, hogy hol kell cselekvően beavatkoznia" /Gadamer 1981: 139/. Ez az erkölcsi tudás lényege, s ez sohasem általánosan megtanulható tudás tárgya, hanem a konkrét szituációktól függően lehet csak meghatározni, amelyek túl azon, ami van, a helyes cselekvést követelik tőlünk. Az erkölcsi tudásnak ez a kockázatos, állandó alkalmazási kényszerben újjászülető lényege mindig csak az "önmagunkkal való tanácskozás" útján világosodik meg, tehát feltételezi a kétségeket és a döntés felelősségét. Ez a felelősségtudat nem más, mint erkölcsi oldala annak az egzisztenciális feladatnak, miszerint az ember "minden támasz és segítség nélkül kénytelen percenként kigondolni az embert..."

Pelle Istvánt megérteni: ennek a felelősségteli egzisztenciális feladatnak a felismerését feltételezi, vagyis annak az ön-tudásnak az analóg párját, amely e figurát teljesen áthatja. Minthogy azonban az ön-tudás erkölcsi lényegű, a megértés maga is etikailag meghatározott.

Ahogyan Gadamer kifejti, ez a hermeneutikai probléma elmaradhatatlan erkölcsi vetülete: "A megértés az erkölcsi tudás erényének egyik módosulása. Azáltal van adva, hogy itt nem rólunk magunkról, hanem másokról van szó. Tehát az erkölcsi megítélés egyik módja. Megértésről nyilvánvalóan akkor beszélünk, ha ily módon ítélkezve annak a helyzetnek a teljes konkrétságába helyezzük magunkat, amelyben a másiknak cselekednie kell /.../ Tehát itt is megmutatkozik, hogy az, aki megértő, nem érintetlen szembenállóként tud és ítél, hanem egy sajátos hozzá tartozás viszonyában

állóként, mely összeköti a másikkal, úgyszólván vele együtt érintve vele együtt gondolkodik" /Gadamer 1981: 145-6/.

Kolozsvári Papp László regénye a megértés éthoszát is példázza, amennyiben a szerző által teremtett figurák tudat-síkjai mintegy az emberi lelkiismeret lehetséges döntésskálájának, azaz megértési teljesítményének különböző fokozatait képviselik.

Látszólag az irodalomban sem rólunk magunkról, hanem másokról van szó, és a hermeneutikai problémának ez az erkölcsi vetülete az irodalmi szövegek által is megmutatkozik. Hiszen itt a megértés a befogadó szubjektumtól a lehetséges individuum lehetséges világába helyezkedést, és szükségképpen erkölcsi döntést kíván, amely óhatatlanul őreá vetül vissza, őt magát jellemzi. S noha ebből semmilyen gyakorlati következmény nem származik a befogadó szubjektum életére és külső erkölcsi megítélésére nézve, az irodalom megértése vagy nem értése éppoly felelősséggel terheli őt, mintha nem lehetséges, hanem valóságos szituációkban kellené döntenie. Vagyis az irodalomban, bármi is a látszat, végül is rólam, rólad, rólunk van szó, mert megértése ön-tudást követel, a lét tudását, mely arra kényszerít, hogy percenként kigondoljuk magunkban az embert.

E regény központi figurájának, úgy is mint személyiségnek, úgy is mint "irodalomnak" a megértése ezzel az erkölcsi teherrel sújt. Egyetlen figura van a regényben, aki e teher cipelését tudatosan feladatának tekinti: az élettárs, Szödy Lilla. Ahogyan Pelle jellemzi őt: "Lilla a semmire tett... Azért tartott ki mellettem, mert egyszervalóságát megperzselte a semmi valamivé válásának lehetősége" /130/. Kettejük levelek útján feltáruló kapcsolata rádöbben arra, hogy az igazi megértés nem két embernek a köznapi normák szerint harmonikusnak tartott azonosulása, hanem olyan - közvetett - közösség, amely talán az emberi lét alapjában véve diszharmonikus voltának és a külön-külön megélt önmagaddal szembeni felelősségnek a felismeréséből és konzekvenciáinak párhuzamos vállalásából adódik.

Az igazi megértés az önmagát - akár "élete árán is" teljesen megvalósítani kívánó - ember iránt: önmagad hasonlóan teljes és tragikus vállalása. "Féltelek, és nem tehetek semmit. Tudom, hogy nincs más választásod /.../ Nem könnyű elhinni, megérteni valakit, aki azt állítja: egy, egyetlenegy lehetősége van. Vagy azt tölti be, vagy beledöglik /.../ Most már tudom, hogy tényleg nem tehetsz róla. Elhiszem, hogy az ember minél előbb jó barátságba kell keveredjen a démonával" /85/. És miközben a magánytól vagy a férfi kegyetlen kirohanásaitól szenved, a következőket írja: "Tudom, hogy a valamire érdemes csak így jöhet létre, ahogyan te is csinálod. S mit számít, hogy mi örültek házában élünk, mert örökké nyitott kapuinkon úgy zúdul be a világ, mint egy földgyalú... De csak így lehet, bízik benned, értelek. De nagyon nehéz, hisz tudod, iszonyúan nehéz benned bizni, roppant feladatok elé állítasz nap mint nap." /93-94. Kiemelések Cs.Gy.É/. Érthető, hogy Szódy Lilla nem érti azokat, akik Pelle Istvánra így kérdeznek: "Mit ér azzal, hogy igaza van?" /Cécey és Téglás beszélgetése/. Mert Lilla számára is az önmaga azonosságát megteremtő hit az, ami fontos: "ha belehalunk is, miért ne abba, amiről azt hisszük, hogy érdemes" /110/. És érthető, hogy mindennapi küzdelmeinek legreménytelenebb pillanataiban Pelle István miért kettejük közösségét tartja a legfőbb értéknek: "Ő én vagyok és én vagyok ő. S ha semmit, de semmit sem sikerül megcsinálnom magamból, akkor ez a legnagyobb /és ugyan ki tudja utánunk csinálni/ megvalósításom. Az ő én-t, az én ő-t" /117/. Ez a "megvalósítás": az egyetlen lehetőséget - létet - kitöltő emberi minőség.

Ennek az egzisztencialista humanizmusnak a fényében magyarázható a regénynek az a történet szála, amelyet Parraghi János figurája hordoz. Önmagában groteszk, hogy foglalkozását tekintve hentes az az ember, aki a kéziratokat fölfedezzi, s aki a regény kezdetén, majd közben is, a maga naív modorában a számára így fölradott emberképletet értelmezni kezdi. A szerző itt az egyszerű ember, dilettáns tollfor-

gató szerepébe helyezkedik, és mesterien tudja elhíttetni Parraghi felismeréseinek mélységét és őszinteségét. Meglep, hogy hentes, bosszant a bizarr ötlet, az írás valóban magánjellegűnek látszó stílusa, de rá kell jönnünk arra, hogy Parraghiban annak az emberlehetőségnek a parabolája mutatkozik meg, aki te és én vagyok, akiért a regény központi figurája önmagával együtt felelősnek érzi magát. Nem a foglalkozás, a külsőség a fontos, hanem az emberi minőség, amely benne megvalósul, minthogy őszinte öntudás, tehát megértés vezeti. Pozitív viszonyulása Pelléhez biztos erkölcsi érzékének szerves következménye. A szerző benne juttatja kifejezésre, hogy akárcsak hőse, Pelle István, fittyet hány azoknak a társadalmi előítéleteknek, amelyek látszatértékek, státuszszimbólumok előnyben részesítésével leplezik a hiányzó emberi rangot, és ilyen értelemben is, erkölcsileg sokkolja olvasóját.

A pozitív konklúziókat, amelyeket Parraghi János saját élete javára fordít, jól ellenpontoszák azok a negatív következtetések, amelyek a tanítót saját életének eddigi medréből kivetik. De a maga számára negatív, lesújtó következtetésekben a tanító is a megértésnek az öntudás értelmében erkölcsileg átélt útján jut el, tehát nem véletlen, hogy e két figurát a szerző a regény ugyanazon részvilágában, Parraghi világában kapcsolja össze.

A Pellét egyszerre értő, meg nem is értő Zalányi lényében a tisztázatlan öntudás, a bizonytalan erkölcsi értékrend következményeit viseli. Benne mutatkozik meg talán a leginkább a megértés erkölcsi feltételezettsége. Egy önmagával szembeni tiszta pillanatában beismeri: "Csak egyet nem tudsz. Azt nem tudod, hova jutsz, ha egyetlen lépést teszel önmagadban. Talán azért is boldogultál jobban a világban, mint a barátod" /187/. Az öntudásnak ezt a hiányosságát pótolta míg élt - számára kényelmetlenül - Pelle István. Az olvasó számára most már világos: Pelle volt Zalányi élő lelkiismerete. S mert "boldogulni" akarván, nem

tudott vele őszintén szembenézni, ezért viszonylag megnyugodva zárja le barátja életének történetét. Konformizmusa magyarázza, hogy világában helyük lehet azoknak is /Téglás és Cécey/, akik Pellét nem tudják, mert nem is akarják megérteni, ugyanis teljesen hiányzik belőlük az önismeret felelőssége: a megértés erkölcsi feltétele. Jellemző, hogy a központi figurát értő szereplők számára a véletlen baleset is törvényszerűnek, Pelle életéből következőnek látszik, míg az utóbbiak a szerencsétlenséget is elene szóló bizonyítékként akarják kijátszani.

Így a kép, amelyet az olvasó a többi figuráról is visszaverődő voltában Pelléről alkothat, rendkívül összetett. A regény világszerkezete egy központi figurára irányuló alineáris ontológiai és hermeneutikai összefüggésrendszer, amelyet újraalkotva az olvasó lét - megértés - irodalom etikai alapon egymásra vetülő értékszerkezetének művészi modelljét ismeri fel. E felismerés úgy is, mint esztétikai, úgy is, mint intellektuális élmény, nyugtalanító, hiszen a befogadóból kikényszerített állásfoglalás saját léte öntudásában, erkölcsi tudásában gyökerezik. Lehet így élni? Kérdezi Pellét az olvasó, de a figurára irányuló kérdés visszafordul önnön magára: Lehet így élni, ahogyan te élsz?

Mert az olvasó számára is, ahogyan Sartre mondja, "megérteni önmagát, megérteni a másikat, létezni, cselekedni: mindez egy és ugyanaz a mozgás, amely a közvetlen fogalmi megismerést a megértésen alapuló és közvetett megismerésre alapítja anélkül, hogy egy pillanatra is eltávolodnék a konkrétumtól, azaz a történelemtől, vagy hogy pontosabban fejezzük ki magunkat, amely megérti azt, amit tud" /Sartre 1966: 241. Kiemelés az eredetiben/.

Az erkölcsi megismerésnek ez a közvetettsége pedig körülbelül azt jelenti, amit József Attila így fejez ki: "Csak másban mosható meg arcodat". És ez a más lehet a Te, lehet az irodalom, amely megszólít engem. Mert egzisztenciális egymásrautaltságunk formája az a beszélgetés, amely-

ben megérthetjük önmagunkat és egymást, s amelyben talán kikeverhető ama jobbra érdemes emberi minőség.

Irodalom

Bultmann, Rudolf

1961 Glauben und Verstehen 1-2. 3. Ange.

1973 Tübingen Das Problem der Hermeneutik.
Gesammelte Aufsätze. Berlin.

Gadamer, Hans-Georg

1981 A hermeneutikai probléma visszanyerése.
/Ford. Bonyhai Gábor. Helikon 2-3.

Eliade, Mircea

1932 Soliloquii. Bucuresti.

Jauss, Hans Robert

1981 Az irodalmi hermeneutika elhatárolásá-
hoz. /Ford. Bonyhai Gábor./ Helikon 2-3.

Jones, Peter

1975 Philosophy and the Novel. Oxford.

Köpeczi Béla /szerk./

1966 Az egzisztencializmus. Budapest.

Sartre, Jean-Paul

1966 Az egzisztencializmus. Köpeczi /Szerk./

Gereben Ágnes

ÁTUTALÁSOK RENDSZERE AZ ELBESZÉLÉSCIKLUS SZINTAKTIKAJÁBAN

A kiinduló kérdés az, hogy az egyelőre kissé elvontan is meg "arisztoteliánusan" is tekintett elbeszélésciklus több-e, más-e, mint egymás mellé illesztett elbeszélések lineáris sora. Helyesebben: Miben különbözik az utóbbitól?

És itt máris hadd tegyek két kitérőt, amelyek közül az első egy állításban megfogalmazódó kérdés. Az esztétikai minőség - hol megfontolt, hol valóban gondolattalan - tételezésének, illetőleg különböző okok miatti elutasításának évtizedek óta létező /de nem szükségképpen magasabb színvonalon újratermelődő/ szembenállása a konferencia úgyszólván valamennyi eddig elhangzott előadásában ki-mondatlanul, de az idő előrehaladtával, a mind gyakoribb mentegetőzésekben meg is fogalmazódva, a konzervativizmus versus modernség kategóriáihoz terelődött. Nem tudom, hogy az esztétikai minőség létének feltételezése vagy elutasítása önmagában értékekhez rendelhető-e, s ha igen, szükségképpen ezekhez-e. Azt hiszem, ha így járunk el, az bizonyos értelemben hasonló petitio principiit rejt, mint ami az elutasítás attitűdjét voltaképpen kihívta: a tárgy-nyelv és a metanyelv összemosódásának veszélyei mellett az esztétikum fogalmának operacionális kezelése is joggal marasztaltatott el ebben a vétségben.

Ma még talán túlságosan is sok a lehetséges válaszok száma ezen a téren. De számomra már csak azért is elhamarkodottnak látszik az esztétikum létének kérdésében kialakított véleményeknek eleve a konzervativizmus /negatív/, illetőleg a modernség /pozitív/ értékeit tulajdonítani, mert így szem elől téveszthetjük, hogy ez az állásfoglalás

lás nem elsősorban a művészi szövegek vizsgálatához kiválasztott módszer függvénye. Úgy tetszik, hogy még csak nem is kizárólag az esetleg felvállalt elmélet implikációja. Az ok, az indíték /optimális esetben/ mélyebben kereshető, minthogy - közismerten mindenféle hitektől, többek között például az ember létkiteljesítő funkcióival kapcsolatos vélekedésektől, vagy éppen a szabadságról alkotott elképzelésektől színezett - tágabb értelemben vett ideológiai kérdés.

A másik kitérővel is a legelső mondatot szeretném pontosítani. Valamennyien tudjuk, hogy a művészi szöveg olyan, a kezdet és a befejezés szorításába fogott entitás, amelynek öntörvényű, saját térrel, idővel, értékrendszerrel, stb. rendelkező, vagyis végső soron koherens világa van. És mégis, ennek ellenére is az eddig elhangzott előadások többsége a művészi szöveg ezen túlmenő koherenciájának mibenlétét kereste. Hasonló kérdésekre jómagam a műalkotásra irányuló esztétikai tevékenység mechanizmusának, az "esztétikai objektum architektónikájának" ^{1/} - lényeges jegyeiben, rokon szövegek esetére - általánosítható jegyeiben keresem a választ. Pontosabban a lehetséges válaszokat, amelyeknek egy csoportja az elbeszélésciklus alkotó részeivel, és azon konfigurációival függ össze. Erről szólván szinte ösztönösen viszonyfogalmakban gondolkodunk, egyfelől az elbeszélés, másfelől a regény építkezését tekintve értelmezési-viszonyítási pontnak, amivel azt kockáztatjuk, hogy a jelenség leírása és értelmezése helyett, azt tartalmatlanná tágított fogalmak címkéivel látjuk el csupán.

Ennek legalább bizonyos fokig történő elkerülésére célszerű poétikai szempontokat érvényesíteni. Poétikán a ma közkézen forgó számos értelmezésnél egyszerűbben - a szó eredeti jelentése alapján - alkotó, szerkesztő tevékenységet, illetve annak feltárását értem; poétikai jelentésen pedig a szépirodalmi műalkotás szerkezetében/ szerkesztettségében gyökerező esztétikai élményforrás-

többletet. Korántsem állítható, hogy ez par excellence esztétikai kérdés; hogy Pascallal szólván "az azonos gondolatok másként elrendezve nem eredményeznének ugyanúgy más szöveget, mint ahogyan azonos szavak más gondolatot fejeznek ki megváltozott elrendezésben". Mégis, ezek a más diszciplinákhoz hasonlóan mintegy "kívülről" megfogalmazódó kérdések a "hatás", a befogadás, a Wirkung,^{2/} a válasz stb. stb. mibenlétét segítik megvilágítani.

Ezért is érdekes, hogy míg a műalkotás szerkezetének mibenléte a horatiusi Ars Poeticától, sőt az Európán kívüli kultúrkörökben még régebbi időktől fogva végigkíséri a humán kultúra létrehozóinak történetét, addig a "meta-szinten" nem egészen ez a helyzet. Már csak azért is tanulságosak, sőt bizonyos meghaladottságuk ellenére mindmáig élők azok a századelőn megfogalmazódó törekvések, amelyeknek hírdetői a műalkotás létmódja és szerkezete közötti kölcsönkapcsolatot előfeltételező filozófiai, részben pszichológiai rendszerek valamelyikéhez kapcsolódva, a műalkotás építkezésének leírását tűzték ki feladatukul. Ebben az értelemben, a szépirodalmi szöveg poétikájáról szólván, a morrisi felosztás alapján az irodalmi mű szintaktikájáról is beszélhetünk.

Építőelemnek a művészi szöveg felszínén megjelenő, szemmel látható szövegrészeket szokták tekinteni. De az irodalmi műalkotás integráns, jelentéssel bíró részeként érdemes szemlélni a szöveg azon részeit is, amelyek a digitális kóddal megvalósuló mű diszkrét egységeinek határpontján állnak. Az építőelemek egysége, összetartozása elsőrendűen fontos a műve teleológikus voltát mindenkinél jobban érzékelő alkotó számára. Nagyobb példaanyag alapján még úgy is fogalmazhatunk, hogy a tagolásban is megnyilvánuló arányteremtés mozzanata a történelem kútjának belátható legmélyétől kezdve az alkotás folyamatának egyik legnagyobb gondosságot igénylő és legtudatosabb összetevője. Hasonlóan lényeges lehet ez a művet a sokféle

tagolástól függően, s részben attól függetlenül is alakzatokban érzékelő befogadó számára, amint a társadalomtudományoknak ezt az alig egy évszázados felfedezését a művészet régi kézikönyveiben "már a görögök is" hirdették.

A műalkotás tehát részek illeszkedéséből építkezik, többek közt szövegszerűsége, egyes fejlődési szakaszainak meghatározottságai miatt, létrehozója kompozicionális törekvéseinek megfelelően. De tagolják "kívülről" is, ami valószínűleg ugyanezekre az okokra vezethető vissza. A narratív szövegek sokféle rétegelése, "a részekre osztás szomjúsága" ^{3/} az analitikus ítéleteknek mára szinte áttekinthetetlen sokaságát hozta létre. Ezek a szöveg tagolásában gyakran vagy csak szintagmatikus vagy csak paradigmátikus szempontokat érvényesítő elemzési javaslatok gondolatébresztő voltak mellett is nemegyszer olyanok, mint a dolgok lényegét kutató ember, aki győzedelmesen, mégis csalódottan áll a felboncolt tárgy részei között: a lényeg, az esztétikum menthetetlenül kicsúszott a kezéből.

Ettől tartván, az elbeszélésciklus építkezésének leírásakor a narratív egységek "vízszintes" vagy "függőleges" bontása helyett a teljes mű egyes elemein, szintjein, rétegein belüli és azok közötti hívószavakat kerestem. Az olvasói tudatban elsősorban ezek a momentumok idézhetik elő az egyes részek közötti különállás áthidalását, teremthetik meg az egységesség, az egész élményét. Különböző és nem is egynemű elemek ezek, amelyek aligha állnak össze egy logikailag közös alappal rendelkező, minden műre érvényes rendszerre; alkalmazásuk éppen ezért lehet tanulságos.

De miért átutalások rendszere?

Ha az elbeszélésciklus első epizódjában szerepel például egy tárgyiasított hasonlat, egy helyzet, egy attitűd vagy egy érték /a példák különmeműsége nem véletlen/, amely majd ugyanilyen módon megjelenik más körülmények között,

vagy más módon hasonló körülmények között, akkor az olvasói tudatban már nem légüres térben keresi a helyét, hanem a korábbi előfordulástól bizonyos mértékig meghatározott helyre "ugrik be". Ugyanezzel a gesztussal megteremtődik a már kialakított hely iránti viszonya is: önálló milyensége, "névértéke" mellett afféle "helyiértéke" is kialakul. ^{4/} A szemantikai tér nem-művészi szövegekre is érvényes törvényszerűségei ezek. Esztétikai relevanciájuk legalább az olvasói aktivitás növelésében, a befogadói tudat dinamikájának fokozásában adott. Talán joggal tekinthetők az egyes részek értéke és az egész értéke közötti nem-mennyiségi viszony megnyilvánulásának, amelyre Arisztotelész-től Dilthey-ig, de később is éppen az úgynevezett hatás kapcsán oly sokan felhívták a figyelmet.

A jelenség, nyilván általános humán törvényszerűség-volta miatt, valamennyi művészeti ágban, még az analóg jelrendszerrel élő filmben is ismert, a legigénytelenebb krimik befejező jeleneteitől egészen a művészfilmig; valószínűnek látszik, hogy a Kurosawa-effektus néven ismert nézőpontváltogató filmépítés is csak ilyen előfeltevésekkel értelmezhető. Az "esztétikai objektum architektónikájában" a felhasznált jelrendszertől függetlenül világosan szétválik a megismétlődő jel felismerésének és megértésének mozzanata. ^{5/} Az esztétikai tevékenység szempontjából a második mozzanatban rejlő mozgás, irányulás látszik számottevőbbnek. ^{6/}

A szépirodalomban a kispika műfajaiban teljesül ki igazán az átutalások rendszere. Részben a művenként ugyan változó, de mégis bizonyos határok között mozgó terjedelem miatt, amely nemcsak, sőt nem elsősorban mennyiségi kérdés. Elvileg sem, hiszen egy konstrukció nagysága behatárolja alkotórészeinek mind súlyát, mind teherbíró képességét, következésképpen funkcióját is. Az átutalások rendszere a kispika műfajaiban mégis kevésbé feltárt, sőt elhasználatlansága sem nagy.

Az utóbbi valószínűleg azért lehetséges, mert az elbeszélés műfaji címkéjével ellátható írások rendszerint túl rövidek ahhoz, hogy ilyen jellegű összefüggéseket el lehessen rejteni bennük. Márpedig ha egyetlen átutalás is nyílt, fedetlen marad, akkor erős a valószínűsége annak, hogy percipiálása erőfeszítés, sőt aktivitás nélküli, direkt mozzanat lesz, csak tudomásul kell venni, mint egy vezércikket. A napi- és hetilapok elbeszélésáradataiban főlős bőséggel találunk erre illusztrációs anyagot, milliók jogos igényét elégítik ki.

A nagyepika birodalmában ugyanez az összefüggésrendszer, lett légyen bármennyire rejtett vagy akár explicit, éppen finomságai miatt legtöbbször észrevétlen marad és elsikkad. Persze hogy valóban csupán legtöbbször, de nem mindig van így, arra éppen a nagyepika csúcsai szolgáltathatnak valamennyiünk esztétikai adattárában különösen mély benyomásként élő példát. Hadd utaljak itt csupán az Anna Kareninára, amely úgyszólván teljes egészében a Levin - Anna párhuzamosság-helyzetek azonosság-ellentétesség-vilódzásában válik azzá, ami.

Az elbeszélésciklus bizonyos értelemben köztes formája viszont rendszerint létrehoz egy, az olvasói percepció számára kedvező tér- és időbeli távolságot; itt természetesen az olvasás terére és idejére kell gondolnunk. Megbocsáthatatlan általánosságban úgy fogalmazhatunk, hogy mind a felismert, mind a nem-tudatosodó összefüggések szövegalatti áramlása annál mélyebb engramot hozhat létre, minél távolabb esnek egymástól egy bizonyos határon belül. Míg tehát a folyamatos olvasás terében és idejében s részben az elbeszélő térben és időben közel eső átutalás-tartópillérek megrekedhetnek az információ száraz, mert csak mentális szintjén, addig a túlságosan távoliak - a "mágikus hetest" szokták emlegetni ezzel kapcsolatban - viszont a kedvezően diszponált Kompetens vagy Eszményi Olvasó számára is elsikkaszthatják a műalkotásnak ezeket az élményforrásait. Pedig az élmény alighanem annál teljesebb, minél nagyobb

teljességgel tárul fel az alkotás világának benne rejlő, ontológiai egysége mellett az olvasó számára a mű e virtuális /mert adott, csak éppen Hamupipőke-álmát alvó/ sajátossága.

Az összefüggések hálózatát alkotó elemek között viszony a 19. század végéig túlnyomórészt kifejezett a felszínen. Máskor azonban, s számunkra nyilván ez az érdekes, kibontakozásához az olvasói tudat táptalajára van szükség.

Maguk az elemek és a közöttük létrejövő relációfajták történelmileg természetesen változnak; dominanciájuk kifejezetten gyorsan. De vezérmotívum például minden műben, még az ennek elkerülését célul kitűző alkotásokban is fellelhető az olvasás során. Funkcionálisan ez nagyon is lényeges eleme a művészi szöveg átutalások létrehozta vázának: olyan tengely, amely lehetővé teszi, hogy a befogadó a változóban felismerje és követni tudja az állandót, az azonosat. A vezérmotívum és a többi elem közötti, a szövegben explicite nem adott összefüggések létrejötte is koherencia teremtő gesztus.

A szépirodalmi alkotás leírható elemeinek sorában ugyancsak e jelenség megnyilvánulásának kell tekintenünk az ismétlés témakörét is. Mielőtt azonban a jelenség is, a fogalom is parttalanná tágulna és így kiüresedne, a továbbiakban csupán egyetlen műre, annak is csak az alkotó-elemeire korlátozódok. Ez Iszaak Babel Lovashadserege. Kiválasztását indokolja, hogy századunk első negyedének azon művészi teljesítményeihez tartozik, amelyek közvetve éppen azáltal bizonyultak irodalomszociológiailag huzamosnak minősíthető időn át maradandónak, élményt nyújtónak, hogy közvetlen világirodalmi előzményeikkel inkább a heves tagadás, semmint az azonosuló továbbfejlesztés jegyeiben mutatnak kontinuitást. Azokhoz a művekhez tartozik, amelyekből századunk első harmadában a humán válsága és válságtudata, a "Minden Egész eltörött" élménye szólt. Az az érzés, amelyet a kor filozófiája a maga paradigmája fejlődési logikájának megfelelően katasztrófaelméle-

tekben vetített előre, de amelyet autentikus műalkotások a konstrukció belső építkezési törvényei szerint hoztak létre, "anélkül, hogy kifelé pillantanának". ^{7/} Ezért bizonyul a Lovashadsereg építkezésének feltárása különlegesen fontosnak. Annál is inkább, mert ezzel a művel kapcsolatban mind a húszas évek szakirodalmában, mind az elmúlt negyedszázadban áradó véleményekben inkább elementáris olvasói élményekkel, semmint interpretációval találkozunk.

Három szembeszökő részelemből, a címek és a szövegrészek mellett a szövegkövető dátumokból építkezik a harmincöt elbeszélésből álló Lovashadsereg. Az epizódok szövegrészt persze újra más egységek alkotják. Itt azonban máris félre kell tennünk a sui generis elbeszélés kérdését, amely a humán kultúrának "feltételes jellegű kezdetein" túlra nyúlik vissza; az emberi megnyilvánulások egyik archetípusát sejthetjük mögötte, amelyben olyan hihetetlenül távoli világok tartják számon közös forrásukat, mint a zene ^{8/} vagy a történettudomány. ^{9/} A műfaj felépítésének óriási szakirodalmába merülve azonban könnyen szem elől téveszthetnénk, hogy az elbeszélés műfaji "szokásainak" nemegyszer éppen ellenében hatva hogyan épül fel az elbeszélés-ciklus, amelynek relative kész, homogén téglája az elbeszélés. A kérdés így most csak az elbeszélésnek az egész műhöz való viszonyában vetődik fel.

A cím - szövegrész viszonyról tudjuk, hogy narratív szövegekben válik szemantikus töltésűvé. Ismét csak terjedelmi okoknál fogva a cím relevanciája erőteljesebb a kisepikai műfajok sokaságában, semmint a rendszerint számára csak utaló funkciót lehetővé tevő nagyepikában. A cím-szöveg viszonyban a tartalom-utaló, semleges azonoság a kisepikában háttérbe szorulóban van a mind gyakoribb ellenpont-alakzatos kapcsolattal, főleg annak színekdothikus változatával szemben. Sőt, a felszínre került újabb esztétikai hatáslehetőségek sorában terjedőben van egy

harmadik típusú cím-szöveg realáció, amelyet szöveginterpretálónak nevezhetnénk. Önállóan azért vélem, mert a teljes szövegrész vonatkozásában mutatkozik meg fő funkciója: hogy az egész szöveget új, az olvasót vélhetően sokkoló kontextusba állítsa. Örkeny legtöbb egypercese kifejezetten erre épít, amint erre az újabb kiadásokban ő maga is felhívta a figyelmet. "Mielőtt villamosra szállnánk, megnézzük, milyen jelzésű a kocsí. E novelláknak éppily fontos tartozékuk a cím." 10/

A Lovashadseregben, úgy tetszik, valamennyi elbeszélés élén semleges, tartalomutaló cím áll. S ez igaz is, de csak akkor, ha nem pillantunk túl az egy cím - egy szövegtest kapcsolaton. Vagyis ha e kapcsolat létét /indokoltan/ előfeltevésként kezeljük, és ezzel a cím másra vonatkoztathatóságát /indokolatlanul/ kizárjuk. Babel művében ugyanis az egyes epizódok címe nem elsősorban az adott elbeszélésre, hanem annak az egész műben elfoglalt helyére utal. Mind a szövegrészhez, mind a denotatív síkhoz való viszonyukat tekintve szembeeszköen semleges, konkrét és statikus címek ezek. Egymásutániságukban azonban "megmozdulnak", és így, folyamat-jellegükben történetre utalnak: egyetlen átfogó történet stációit rögzítik. Ez a lényegében általános nyelv-pragmatikai törvényszerűség a mű folyamatosságában megnyilvánuló egységét biztosítja, s nyilvánvalóan a nagyepika lehetőségei felé mutat. Ami számunkra különösen érdekes, az előrehaladás egyik biztosítóka a különböző epizódok összetartozására a címekben megtalálható nyílt utalás. Mindig csupán két ilyen epizódról van szó, s olyanokról, amelyek nem egymás mellett állnak a műben. Az első közlésnél ezt felülbíráló szerkesztői beavatkozás eredményeképpen a mű két legnagyobb erejű elbeszélése egymás mellé került, s ez az eseményes okságnak az egymásutániságban gyökerező, kínosan didaktikus hatásához vezetett. Két másik elbeszélés "átutalásánál" Babel elkövette azt a minden iskolai dolgozatban piros ceruzával megtorolt bűnt, hogy ugyanazt a címet

adta két különálló epizódnak. Irodalmon kívüli szempontok miatt ezen változtatnia kellett; s ennek során az összefüggést már jelölte is: az "Egy ló történetének folytatása" című epizódról van szó.

A cím - szövegrész kapcsolatoknak a Lovashadseregben van egy olyan fajtája, amely az elbeszélésciklus műfájának mind az elbeszéléstől, mind a regénytől eltérő lehetőségeit képviseli. Ez az egyik címből egy másik szövegrészbe történő utalás, amelyben a maga hangsúlyos térbeli-szintaktikai helyzeténél fogva mindig a cím a hívószó. Ezen a ponton válik lényegessé, hogy a Lovashadsereg címei között szokatlanul sok a tulajdonnév, a megnevezés: csupa nagyon egyedi, nagyon konkrét mozzanat. Az összes feltérképezéséhez a hangsúlyos-próvokatív esetek mellett az olyanokat is figyelembe kellene venni, mint hogy az első elbeszélés címében szereplő Zbrucs folyó a hatodik epizódban fogja majd "nesztelenül hömpölygetni üveges, sötét hullámain". Az izomorfiát ennél nyilvánvalóbban felmutató példák sokasága hívja fel a figyelmet arra, hogy a Lovashadsereg címtömbjei fogaskerékszerűen egymásba kapaszkodva a műnek olyan vázat biztosítanak, amely lehetőséget teremt a kisepika sajátos polifóniájának létrejöttére. Esetünkben azt, hogy a külön-külön valamilyen meghatározott harcászati eseményről, egy adott vöröskatonáról vagy a térképen is megtalálható galíciai falucskáról szóló epizódok egymás mellé állítva arról a nagyon általános valamiről beszéljenek, amiről a mű egésze a háborús és politikai eseményekkel a valóságban meg az irodalomban is alaposan ellátott mai ember számára szól. Vagyis egyetlen szereplőnek, az elbeszélőnek valóságos, de egyszersmind szellemileg és lelkiileg is keservesen megtett, mert önmaga koordinátáin kívülre vezető útról. Ez már csaknem "tisztán" szemantikai kérdés. Minthogy nemigen szokták észrevenni, s számos kompozicionális^{11/} következményt von maga után, annyit hadd jegyezzek meg,

hogy a mű valamennyi epizódjának mindvégig egyetlen, időnként narrátorrá előlépő elbeszélője van. A mások, főleg egyszerű vöröskatonák hangjának reprodukálásában elbújtatott groteszk által ott is jelenlévő, ahol erről nincs is szó. Ez ugyancsak a kisepika polifóniájának egy lehetőségét rejti: a beszédről való beszédét, ^{12/} ami ismét a szövegszerűség következményeinek részbeni felszámolására szolgálhat a befogadás folyamatában. S ha indokolt a dialógus monológokra tördelt szövegegységek váltakoztatásaként való leírása, ^{13/} ahol a "monológ-váltások" találkozási pontjai szintaktikailag sűrűvé válnak, akkor elmondható az is, hogy a beszédről való beszédnek ezekben az eseteiben nem telített pontokról, hanem viszonylag tartós és hosszú szakaszokról: folyamatról beszélhetünk.

Ezen a helyen említést érdemel, hogy a beszédről való beszéd azért válik lehetővé a mű számos, egymással összefüggések rendszerét alkotó elemében, mert az elbeszélés-ciklus minden mozzanata ennek az egyetlen elbeszélőnek a nézőpontja /tere, ideje, értékei/ törvényszerűségeinek engedelmeskedik. A 19. századi nagyepika jellegzetesen mindentudó és mindenütt jelenlévő elbeszélőjével szemben előre nem tud és nem lát semmit; szemlélete mintegy előttünk /és velünk/ teremti meg a művet. Amit kapunk, az tehát nem Babel "lovashadserege", hanem az elbeszélőé; még pontosabban az elbeszélőt még a hadseregben használt névével /NB. a ljutij, 'kegyetlen' szó származék-szavával!/ megajándékozó Babelé, amilyennek ő maga a mű megírása idején, kétévesen, csakis ebből a szempontból madártávlatban egykori önmagát látta. Ennek az eltolódásnak a reprezentációja a Bahtyin által kronotoposznak nevezett téridő, a Thomas Mann-i megfogalmazásban időkulisszaként megjelölt negyedik dimenzió a műben az 'eironeia': a távolság, vagyis az irónia.

A műnek erről a jelentéséről a felszínen csupán egy-egy mondat hangzik el /valamennyi egy-egy elbeszélés zárómondata/. A cím-szövegrész kapcsolatok elemzésének e vázlatos ismertetése nyomán annyi mindenestre talán elfogadható, hogy az elbeszélésciklus címei egyrészt a mű természetes vázát feszítik ki, másrészt annak az elbeszélő útját követő, rejtett, "igazi" jelentését szervezik meg.

Az egyes apizódok végén fellelhető szövegvázlat dátumokat is különálló és önálló jelentéssel bíró grammatikai alkotórészeknek érdemes tekintenünk. Annak ellenére, hogy a magyar kiadás néhol elhagyja őket, noha a szövegvázlat dátumok elhelyezése valóban a mű poétikájának fontos eleme. Babel eredetileg az elbeszélések több mint felénél jelzett időpontot és helyet, mindig egyszerre mind a kettőt. Mégpedig nem a megírását, hanem az adott epizód cselekményvilágának szépirodalmi műben hangsúlyosságában is szokatlanul konkrét helyét és idejét, a mű adott egységének külön, saját ontológiáját teremtve meg ezzel. Babel ugyanis azokban az esetekben járt el így, amikor a cím nem tartalmazott erre vonatkozó utalást.

A huszonegy dátumból a ciklusba rendezés során kilencet eltávolított. A módosítás eredményeképp a dátumok olyan cölöpökké váltak, amelyeken a cselekményvilág előretartó folyamat hordozójaként tűnt fel. A változásokból két következtetés adódik. Az egyik az, hogy Babel eredetileg nem a tényleges eseménysort teremtette újjá művében. Ezt nemcsak mi nem vesszük észre; azok sem látták meg, akik az egykori hadjárat résztvevőjeként mindenkinél jobban tudták az "igazi" történetet, s igazán minden érvet igyekeztek felhozni megírója ellen.^{14/} S ez már a másik lehetséges következtetés: az egymásra következést, az időbeli és - térképen követhetően - térbeli sorrendiséget igyekezett az író műve egészének érzékelhető alapjává tenni. "Félrevezetéseinek", az olvasó autonómiáját megtámadó, demiurgosz-szerepét aktivizáló gesztusainak^{15/}

egyik legfontosabbika ez.

A szövegkövető dátumok más szövegrészekkel és más címekkel alkotott kapcsolódásainak rendkívüli gazdagságából egyetlen egyről szeretnék szólni. Az első elbeszélés végén álló dátum a lényeges pontok egyikére figyelmeztet, amellyel Babel életműve kora európai prózájának már említett magányos élvonalához kötődik. Ismeretes, hogy a századelő modern narrációs törekvéseinek egyik ösztönzője volt a valóságtól alapvetően eltérő irodalmi kezdet és befejezés felszámolásának vágya, amelyet Popper Leó most publikált, egykorú dialógusában úgy fogalmazott meg, hogy "A művészet révén elveszünk a természettől azt, amit életünk révén elvett tőlünk: a végtelenségét".^{16/} A kezdet és a vég felszámolására irányuló törekvés, amely tragikus kudarcra ítéltsége ellenére, néha csupán egy fordított zárójellel kezdődő kisregény-indításban mindmáig él, a századelőn több körben olvasható szöveget hozott létre. A maga nagyon finom, nagyon rejtett módján Babel műve is ilyen: a legutolsó elbeszélés visszavezeti az olvasót a legelső elbeszélésnek /az első mondat és a szövegkövető dátum jelezte/ terébe és idejébe, 1920 késő tavaszának Novográd városába, úgy tűntetvén fel, hogy az elbeszélő most szánna el magát a hadjáratban való részvételre: minden előlről kezdődik, s mindennek előlről kell kezdődnie. Az első elbeszélés első mondata és a második elbeszélés címe, valamint szövegkövető dátuma e körösség kicsinyített formában történő tükrözése, amellyel képzőművészetben, zenében, irodalomban oly sokszor találkozunk.

A mű három elemének kiemelése arra szolgál csupán, hogy egy viszonylag egzaktnak mondható, de legalábbis leírható keretet kapjunk az elbeszélésciklus esztétikai minőségekben megnyilvánuló, műfajinak tételezett többletlehetőségeinek felmutatására. Műfaji jegyeken azokat az eljárásokat értem, amelyek mind alkotási, mind befo-

gadási stratégiák részeként lényegében a mélyszerkezetet felszínre, művészi szöveggé alakító műveleti szabályokként, kissé metaforikusan szólva afféle esztétikai transzformátorokként működnek. Az általános humán törvényszerűségek /mondjuk a Gestaltokban való érzékelés/ mellett kettős meghatározottságban: a minden művészeti ágban úgyszólván mindig meghaladásra kihívó hagyománytól, illetőleg az adott kor konvenció és kódrendszerének való megfelelés szükségességétől befolyásoltan, determinálják a művészi választásokat. A minden közleményt jellemző műfaji jegyeknek a művészi szövegekben közismerten nagyobb szerepe van, ami talán oda vezethető vissza, hogy ezek a műveletek valószínűleg lényeges mozzanatai a természetes nyelv és az irodalmi műalkotás nyelve közötti különbségnek. /Különbségen nem az előbbitől való befolyásoltságot, hanem megfordítva: az ennek leküzdésére irányuló erőfeszítést értek./ A műfajisághoz sorolható elemek tehát a sokat emlegetett irodalmiságról szolgáltatnak információval, többek közt azért alkalmasak erre, mert a lexikai réteggel szemben közismerten megfoghatóbbak; az olvasó felől is, például mint a befogadási folyamat fogódzói.

Ismét csak egyetlen példa.

Babel művének három fő alkotórésze optikailag is feltűnővé teszi, hogy az elbeszélésciklus konstans elemei alkotta váz a cím és a szövegtest, a szövegrész és az azt követő dátum, majd az utóbbi és az újabb cím között a műalkotás számos pontján az átmenet senki földjét hozza létre. A szöveg e részeit a műegész építkezésében a peircei szóhasználattal élve, de a frame-nek a pszicholingvisztikai magyar szakirodalmába bevezetett fordításától eltérően üres helynek nevezhetjük.^{17/} Fontosságát, ismétcsak esztétikai relevanciáját mindenekelőtt az adja, hogy az olvasó a mű ezen pontjait a maga bioszférájának

jelentés- és értelemteljes elemeivel töltheti ki, érzelmi viszonyulását is megteremtve iránta.

Az üres helyek határpontjain, az írásképi és részben olvasásbeli megszakítottságoknak a mezsgyéin álló szövegrészekről kell még szólni, annál is inkább, mert ezeknek a fragmentumoknak a szövegrész többi egységénél kétségtelenül súlypontosabb szerepe van. Hogy ez az egység paragrafus, bekezdés, közlésegység, mondatkapcsolat vagy esetleg valami más, az itt nem lényeges, hiszen számunkra hatarló-jellege a fontos. Így tekinthetjük annak a jelentés legnagyobb és a tartalom legkisebb egységeként^{18/} a Lovashadsereg elbeszéléseinek nyitó- és zárómondatait. A nyitómondatok a 19. század végére szokásossá vált "maupassanti" indítások, hangsúlyozottan tárgyszerűek és referenciálisak. Ez alól csak az elbeszélő /és az egész mű/ intraperszonális beszédmódjában külön is nyomatékosan önmagukra mutató én-elbeszélések jelentenek kivételt. Az indító mondatok viselik az elbeszélések egymásba kapcsolódásának a felszínen jelölt elemeit is. Ezek szükségképpen adverbiumok, és ugyancsak szükségképpen visszafelé utalnak. Az előreutalás széles, 19. századian epikus gesztusa nem jellemző a modern elbeszélésciklusra, idegen annak drámaiságától, szaggatottságától. Azt is megkockáztathatjuk, hogy az ebben a műfajban alkotott művek esztétikai hatásfoka, intenzitása már-már fordítottan arányos az előreutalások gyakoriságával és /vagy/ explicit voltával.

Míg az elbeszélésnyitó mondatokat a klasszikus elbeszélésre jellemzőnek ismertük fel, a Lovashadsereg epizódzáró részeiről az ellenkezője mondható el: semmi sem áll tőlük olyan távol, mint az ebben a műfajban szokásos, akár modern lezárások valamelyike. Olyannyira, hogy még az is felvetődik, hogyan kerülhetett sor korábban önálló formában történő közlésükre.

Milyenek ezek a zárómondatok? A klasszikus személyiséglélektan számára bizonyára elfogadhatatlan módon azt mondhatnánk, hogy a - mindig átmeneti és mindig relativ - nyugvópont az elbeszélőnek tárgya világa, önmaga iránti érzelmi viszonyulása. Az elbeszéléseknek több mint fele nyelvileg is kifejezetten erre az énre "érkezik vissza". Tanulságos, hogy e mondatok közül egyetlen egy sem szerepel az írónak a hadjárat alatt vezetett naplójában: nem az elsődleges élményszinthez tartoznak tehát, hanem az emberi és művészi "feldolgozás" eredményei.^{19/} Úgy tetszik, Babel rajtuk keresztül létesít kapcsolatot mai olvasójával: a háborús téma ellenére nagy erejű mostani Lovashadsereg-élményeket jórészt éppen ezek - a külső és belső történés kétféle koordináta-rendszerének metszéspontján álló - mondatok hozzák létre.

A határpontokon fellelhető "egy egységnyi" egyes szám első személyűség, az érzelmi telítettség, amely az átmeneti zárásoknál sokszorosa a mű többi részén található-nak, megakadályozza, hogy a lezárás a megszokott módon feszültségoldó "lecsillapodás" /Ingarden/ legyen. A mű legtöbb epizódjában a kulminációs pont egybeesik a szövegrészek végével: decrescendo, "kisülés" egyszerűen nincs; hely sincs rá. Míg Babel az elbeszéléskezdetek tekintetében az elbeszélés műfajának szokásos, sőt szokványos eljárását alkalmazza, addig a zárószegmentumok a továbbblendítő lezáratlanság műfajspecifikus változatát mutatják; emellett a jelentés megszervezésében játszanak szintaktikailag kiemelt szerepet.

Az itt vázolt szempontokon kívül az elbeszélésciklus szintaktikájában vizsgálható az elbeszélések egészének kapcsolódása, a szereplővilág "visszatérített" tagjainak kérdése, az alternatív helyzetek és magatartásformák permutációja és természetesen az értékek váltakozása a mű egészében.

Jegyzetek

- 1/ M. M. Bahtyin: Problema szogyerzsanyija, matyeriala i formi v szlovesznom hudozsasztvennom tvorcsestve /1924/, in: Uő: Voproszi lityeraturi i esztetyiki. Moszkva. 1975. 17.
- 2/ L. a szerzőnek az angol kiadáshoz írt jegyzetét W. Iser: The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore-London, 1980. IX.
- 3/ R. Barthes: Sade, Fourier, Loyola. Paris, 1971. 7.
- 4/ Esztétikai minőségek forrásáról szólván helyrendszerről beszél R. Ingarden: Az irodalmi műalkotás. Budapest, 1977. 317.
- 5/ Racionalista jel-felfogásban erről l.: E. Benveniste: Sémiologie de la Langue, in: Semiotica 1. 1969/2. 134.
- 6/ V. N. Volosinov /Bahtyin/: Marksizm i filozofija jazüka. Osznovnije problemi szociologicseszkovo metoda v nauke o jazüke. Leningrád, 1929. 83.
- 7/ Th. W. Adorno: Zene és társadalom közvetítettsége. in: Uő. Zene, filozófia, társadalom. Budapest, 1970. 458.
- 8/ L. "Chomsky-eufóriában" fogant szavait, L. Bernstein: A megválaszolatlan kérdés. Budapest, 1979. 14-21.
- 9/ M. Bloch: A történelem védelmében. Budapest, 1974.
- 10/ Örkény István: Használati utasítás. in: Egypercesek. Budapest, 1977⁶.
- 11/ Vö. 1. jegyzettel.
- 12/ V. N. Volosinov: i.m. 136-152.
- 13/ Rilke nyomán S. Marcus: Poetica mathematica. Bucuresti, 1970. 134.

- 14/ A vita összefoglalását l. M. Jovanovic: Umetnost Isaka Babelja. Beograd, 1975. 9-39. és a hozzá tartozó annotált bibliográfiának tekinthető 223 darab jegyzetet uo. 457-475.
- 15/ Bojtár Endre: A narratológia Lengyelországban. in: Kannyó Zoltán /szerk./: Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Studia poetica 1. Szeged, 1980. 104.
- 16/ Popper Leó: Dialógus a művészetről, in.: Helikon, 1981/2-3. 235. Az első mondatot a szerző a közlő Bonyhai Gábor szerint Popper a kéziratban áthúzta.
- 17/ Kimondatlanul is ezt a jelenséget értelmezi esztétikailag különböző jelrendszerekben W. Iser: Der Akt des Lesens. München, 1976.; Ju. Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika. Budapest, 1977. /1973/
- 18/ Antal László: A jelentés világa. Budapest, 1978. 155.
- 19/ Iszaak Babel: Naplója. in: Valóság, 1981/12., 84-102.

Skutta Franciska

OBJEKTIVITÁS, SZUBJEKTIVITÁS ÉS NÉZŐPONT
MARGUERITE DURAS MODERATO CANTABILE CIMŰ REGÉNYÉBEN

Marguerite Duras-nak, a mai francia regényirodalom egyik érdekes, egyéni hangú képviselőjének művei különös ötvözetét adják egy olyan objektív és szubjektív elbeszélésmódnak, ahol az egyszerű, szikár tényközlések sorában váratlanul fel-felbukkannak az objektivitást esetleg megsze túllépő, nem egyszer furcsa, szokatlan, olykor költői ihletésű megjegyzések. Minthogy e két elbeszélésmód szoros egybefonódása a Duras-regények lényegéhez tartozik, az elemzésnek törekednie kell arra, hogy ezt a természetes egységet csak annyira bontsa meg, amennyire az módszerintelligens indokolt, s találjon egy olyan rendezőelvet, amely számot adhat az elbeszélés különböző rétegeinek együttes létezéséről. Ilyen rendezőelv lehet a regények vizsgálatában a narrátor fogalmának bevezetése abban az esetben is, ha - mint a Moderato Cantabile-ben - a narrátor nem jelenik meg szereplőként az elbeszélésben.¹ A nem perszonalizált narrátor, ez az író által megalkotott és a műben csak "intellektuális arculattal"² rendelkező lény az egész elbeszélést formálja és összefogja, s így szükségszerűen az ő tudatára vezethetők vissza az elbeszélésmód mégoly különböző vonásai is. A narrátor és elbeszélése szinte egymást feltételezve jellemezhető; ha kiindulópontként megvizsgáljuk a szöveget - amelyből a dialógusokat mint nem narratori megnyilvánulásokat most kizárjuk³ -, következtethetünk belőle a narrátornak a történettel, a szereplőkkel kapcsolatos ismereteire, esetleges véleményére, vagyis - Todorov szavaival - a narrátort rekonstruáljuk a szövegből.⁴ És megfordítva: ha megkísé-

reljük összefoglalni ezeket az ismereteket és a hozzájuk fűzött kommentárokat, a narrátor tudataról nyert képünk egyúttal az elbeszélés már említett objektív és szubjektív elemeire is rávilágít. Elemzésünkben ezt az utat próbáljuk követni, nem tévesztve szem elől, hogy más fontos tényezők is szerepet játszanak az elbeszélés alakításában, mint a kompozíció vagy az időkezelés,⁵ amelyek azonban az általunk vizsgált szempontokkal inkább csak közvetve állnak kapcsolatban, s így meghaladják munkánk kereteit.

Mint utaltunk rá, ahhoz, hogy elbeszélhesse történetét, a narrátornak közölnie kell bizonyos ismereteket az eseményekről, helyszínekről, szereplőkről anélkül, hogy az ilyenfajta közlésekben feltétlenül szándékában állna kifejezésre juttatni elbeszélése tárgyával kapcsolatos véleményét is. A Moderato Cantabile "láthatatlan" narrátora - először úgy tűnik - végig megőrzi objektivitását, hiszen úgy mutatja be az eseményeket, ahogy azok egy kívülálló passzív megfigyelő szeme előtt játszódhatnak le. Erre a megállapításra valóban számos konkrét bizonyítékot nyújt maga a szöveg, különösen az idő és a tér, valamint a szereplők ábrázolása révén. Egyrészt az egyszerű cselekmény eseményeit - a gazdag gyárosné és egy munkás kávéházi találkozásait - a narrátor szigorú kronológikus sorrendben beszéli el, s az előzményeket általában nem az ő visszatekintéseiből ismerjük meg, hanem a szereplők dialógusaiból, amihez a narrátornak nem kell feladnia az objektív megfigyelő és regisztráló szerepét. Másrészt a tér elrendezése - a viszonyítást kifejező helyhatározók /jobbra, távolabb, innen nézve, stb./ gyakori alkalmazása - szintén azt az illúziót kelti, hogy a narrátor közvetlen szemlélője az eseményeknek, amelyekről egy krónika hűségével számol be. Végül a szereplők bemutatása ugyanígy az objektivitás szándékát tükrözi, amennyiben a narrátor a regényhősöket elsősorban kívülről láttatja, sokszor egészen apró mozdulataikat, gesztusaikat, csele-

kedeteiket is leírja, dialógusaikat pedig legtöbbször szó szerint - egyenes beszédben - közvetíti.

Viszont a szereplőkkel kapcsolatban a narrátor egy ponton túllép a maga megszabta szűk ábrázolási kereteken, vagyis a csak közvetlenül érzékelhető dolgok leírásán. Igaz, hogy nem ad hőseiről részletes társadalmi vagy pszichológiai jellemrajzot, azonban nem egyszer tesz olyan megjegyzéseket - még ha csak egy-egy mondat erejéig is -, amelyek a szereplők külső cselekedetein túl azok belső állapotára, érzelmeire, esetleg gondolataira engednek következtetni:⁶ "La main chercha le verre, machinalement." /28/, "Il lui sourit de façon encourageante." /45/, "Les petits pieds /.../ se frottaient l'un contre l'autre dans la colère." /70/, "Elle examina le café, puis lui /.../, implorant un secours qui ne vint pas." /108/.⁷ A példák alapján fölmerülhet a kérdés, vajon ezek a megállapítások nem szakadnak-e már el az eddig vázolt, szinte a kamera objektivitásához hasonlítható ábrázolásmódtól, s nem inkább a narrátornak a hőseiről alkotott szubjektív ítéleteit fejezik-e ki. Kétségtelenül minőségi különbség van a közvetlenül érzékelhető dolgok regisztrálása, mint: "Le café était plein. Les hommes buvaient leur vin aussitôt servi" /78/ és azok értelmezése között /lásd fenti példáinkban/, azonban a szereplők viselkedésével, belső állapotával kapcsolatos rövid megjegyzések mégsem annyira a narrátor egyéni véleményét, látásmódját tükrözik, hanem csak másfajta, de itt is objektív alapokon nyugvó ismereteit. Ezt a feltevést erősíti meg az a tény, hogy az esetek többségében a narrátor megállapításai olyan - általa rendszerint ki is mondott - érzékelhető jelenségekre, viselkedésbeli jelekre /mozdulatra, arcjátékra, hangszínre/ támaszkodnak, amelyekből viszonylag egyértelműen olvashatók ki a szereplők érzelmei, hangulatai, s még ha el is marad a külső jel említése, az általában semleges, sztereotip fogalmazás ismét a megfigyelésből leszárt következtetést

sugallja: "L'enfant s'impatienta." /49/, "Mademoiselle Giraud réfléchit, n'écoutait pas." /75/. Itt inkább csak a tudás, az ismeretek jellege változott meg; a narrátor belelát szereplőibe, de még megőrzi, amennyire lehet, szokott megfigyelői státusát. Érdekes módon azonban a narrátor tesz bizonyos megjegyzéseket, amelyek ezen az alapon már nem magyarázhatók: az "Anne Desbaresdes mentit." /25/, "Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois a se ressouvenir." /41/ kijelentések nemigen származhatnak külső jelek értelmezéséből, ezért a hősök gondolataiba való ilyen fokú belelátás már a narrátori mindentudásról árulkodik, akárcsak néhány más, nem feltétlenül pszichológiai megállapítás; semmilyen objektív bizonyítékot nem kap az olvasó arra, hogy az ismeretlen áldozat a gyilkosnak valóban a felesége volt, ezt mégis teljes magabiztossággal jelenti ki az egyébként itt is kívülálló szemlélőként viselkedő narrátor: "L'homme se recoucha de nouveau le long du corps de sa femme /20/." A sokat vitatott narrátori mindentudás⁸ persze itt is viszonylagos, nem annyira mennyiségi, mint inkább minőségi kérdés, az ismeretek jellegének függvénye, s a Moderato Cantabile-ben - akárcsak a Duras-regények többségében - semmiképp sem hasonlítható a hagyományos, részletesen elemző mindentudáshoz. A mindentudásra valló kijelentések itt ritkábbak, tömörebbek, és tartalmilag is általában a háttérben maradnak, különösen akkor, amikor pusztán a cselekményt szituálják, felidézve például a kávéházon túli tágabb helyszínt, a várost: "Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler. /51/, "L'arsenal avait ouvert ses portes à ses huit cents hommes." /113/. Mivel az ilyen utalások ennyire diszkréten jelennek meg a szövegben, az olvasó ebben a tekintetben nem érezhet törést az alapvető narrátori magatartásban: a közvetlenül észlelhető és értelmezhető dolgok tárgyilagosa elmondásában.

Annál meglepőbbnek tűnhet, hogy a Moderato Cantabile narrátora időnként mégis túllép ezen az objektivitáson,

és beleszövi elbeszélésébe saját gondolatait is, olykor különleges nyelvi formába öntve őket. Ez a narrátori szubjektivitás egy műben többféle módon és mértékben nyilvánulhat meg; mint Genette is kifejti más kontextusban: a narrátor már a legkisebb általánosítás, jelző vagy hasonlat alkalmazásával eltávolodik némiképp a szigorúan vett történettől,⁹ s tegyük hozzá, hogy ennek az eltávolodásnak a mértéke és milyensége jellemezheti a narrátor viszonyulását saját elbeszéléséhez, megsejtetheti esetleg ki nem mondott véleményét vagy érzelmi állásfoglalását, és segítheti az egész történet értelmezését. Így a szakirodalomban kommentároknak nevezett szubjektív narrátori megnyilatkozások az elbeszélésben az eddigiekhez képest új és másfajta réteget alkotnak, amely lazábban kapcsolódik ugyan az események semleges előadásához, mint a hősök lelkivilágának bemutatása, de igen fontos szerepet játszik a mű jelentésének kialakításában.¹⁰

A Moderato Cantabile-ben a kommentárok nem hosszabb lélegzetű, összefüggő, értekező jellegűek, inkább szinte észrevétlenül kerülnek az elbeszélés folyamatába, sokszor csak egyetlen kifejezés vagy hasonlat révén, viszont ennyi is elég lehet ahhoz, hogy a narrátor a történet egyes konkrét elemeinek mélyebb értelmet adjon. Ha tehát a kommentárokat abból a szempontból próbáljuk elemezni, hogyan illeszkednek az elbeszélésbe, hogyan kapcsolódnak logikailag az elbeszélés alapvető, objektív rétegéhez, a történethez, a semlegesség túllépésének lényegében két módját fedezhetjük fel bennük: a narrátor egyrészt elbeszélésének bizonyos elemeihez különféle, néha meglehetősen távoli asszociációkat fűz. Az első esetben a narrátor általában egy-egy jelző vagy absztrakt főnév használatával igen tömören minősít, kategorizál; például a következőket mondja Anne Desbaresdes-del kapcsolatban, aki a kávéházban borozik Chauvin-nel, férje gyárának egyik munkásával, s ezért késve és nem egészen józanul

érkezik a saját otthonában adott elegáns vacsorára:

"Une plainte presque licenciée, douce, sortit de cette femme." /33/, "Elle s'adossa /.../, a la chaise, d'un mouvement entier, presque vulgaire" /55/, "Un sourire fixe rend son visage acceptable." /93/, "son visage prend le facies impudique de l'aveu" /98/; a vacsora közben a hősnő viselkedésének általános jellemzője az illetlenség /"incongruité", 93/, a helyzet pedig egyenesen botránynak /"scandale", 99/ minősül.¹¹

A dolgok ilyen osztályokba sorolása persze még nem képvisel jelentős eltérést a történet semleges előadásához képest; ennek a szintnek a túllépését itt nem elsősorban a mondanivaló vagy a fogalmazás különlegessége mutatja, hanem maga az a tény, hogy a narrátor időnként fontosnak tartja minősíteni, elvontabb kategóriákhoz viszonyítani elbeszélése bizonyos elemeit, hogy ezzel kiemelje őket az önmagában monoton eseménysorból. Így kap például különös hangsúlyt a történetben az említett vacsora, amelynek részleteit a narrátor - nem minden ironia nélkül - szinte tudományos pontossággal festi le, s ezzel kitűnően érzékelteti az elegáns társaság merev szabályok által irányított étkezési rítusát, ugyanakkor még nyilvánvalóbbá teszi a részeg és egyre csak Chauvin-re gondoló Anne különállását.

Viszont gyakran éppen Anne-nal, a kávéházi beszélgetések során a hősnő és Chauvin közt szövődő lehetetlen szerelemmel és Anne imádott kisfiával kapcsolatban alkalmaz a narrátor az eddigi szigorú elbeszélésmódnál sokkal szabadabb gondolatátársításokat és megfogalmazásokat. Ezek az asszociációk - legyenek bár viszonylag egyszerűen érthető metaforák, mint: "la brise /.../ fit frémir l'herbe des cheveux de cet enfant" /71/ vagy az alig magyarázható: "dans ses yeux levés le couchant passa avec la précision du hasard" /54/ - végül megteremtik az elbeszélésnek azt a szintjét, amelyen a narrátor, most már erősebben eltávolodva a konkrét eseménytől, esetleg az egész

történet jelentését igyekszik belesűríteni egy-egy gondolatba, logikai viszonyba.

Szinte rendszeresen visszatér az asszociációknak az a típusa, amelyben a narrátor bizonyos tárgyakhoz vagy jelenségekhez-mint a mondatok nyelvtani alanyaihoz-olyan állítmányokat kapcsol, amelyek inkább emberek által végrehajtott cselekvéseket idéznek, vagy legalábbis ezeknek a dolgoknak szokatlan aktivitást tulajdonítanak: "le saumon arrive, /.../ passe" /91/, "le saumon /.../ continue sa marche" /92/, "Avec le ressac du vent qui va, vient, se cogne aux obstacles de la ville, et repart, le parfum atteint l'homme et le lache, alternativement." /92/, "L'encens des magnolias arrive toujours sur lui /.../ et le surprend et le harcèle" /96/. Hasonló asszociációs eljárás révén sokszor a testrészek - főképp a kezek és a szemek - válnak "önállókká", mintha a szereplők akaratától függetlenül cselekednének: "Sa main s'abaisse de ses cheveux et s'arrête à ce magnolia /.../ Les doigts le froissent jusqu'à le trouver puis, interdits, s'arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire." /97/. Ez az egész regényen végigvonuló, a vacsorajelenetben pedig különösen gyakori gondolatátársítás-típus egyszerre hangsúlyozza a szereplők, elsősorban Anne passzivitását a körülvevő világgal és emberekkel szemben, és az egymáshoz közeledés vágyát a két főhős között, bármily nehéz is ez az ő helyzetükben. Anne és Chauvin ugyanis szinte véletlenül sodródnak ebbe a környezetük által elítélt kapcsolatba, miközben a szemtanuként átélt szerelmi gyilkosság hatására megpróbálja elképzelni annak a párnak a szerelmét, s ha félénk, akadozó, időnként összefüggéstelen szavaikkal nem is beszélhetnek nyíltan magukról, nézésükkel és rituális kézmozdulataikkal próbálnak kifejezni valamit érzéseikből. Így a testrészeknek és a környezetnek ez az önállósulása - ami a későbbi, még inkább cselekménytelen regényekben egyre nagyobb szerepet játszik - már itt is szimbolikus jelentőséggel bír,

csakúgy, mint néhány - egyébként nem "aktív" - tárgy, amely a hozzáfűződő asszociáció révén szintén megkülönböztetett helyet foglal el a műben; Desbaresdes-ék parkjának rácsai a sorsot, Chauvin örökös kizártságát jelképezik a következő kommentárban: "L'homme a laché les grilles du parc. /.../ Il lui a poussé, au bout des bras, un destin. /101/."

Hasonlóan jelképes értelmet hordozhatnak a sűrűn előforduló antitetikus szerkesztésű képzettársítások is, amelyekben a szerelemre, az Anne Desbaresdes egyhangú hétköznapijaitól távoli, felszabadultabb világra utaló szimbolikus elemek - a felhők, a magnólia, a zene vagy a kezek - ennek a felszabadulási lehetőségnek a tagadását jelképező dolgokkal vannak összekapcsolva, s így éppen Anne és Chauvin születő szerelmének lehetetlenségét sugallják: "Une monumentale presque île de nuages incendiés /.../ dont la splendeur fragile et fugace /.../" /75/, "Dehors, dans le parc, les magnolias élaborèrent leur floraison funèbre" /92/, "Le magnolia entre ses seins se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps." /102/, "La sonatine /.../ la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent." /73/, "Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement, dans l'intention seulement" /110/, "Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire." /110/. Az ilyen villanásnyi, nem egyszer költői hangú képzettársítások, bár indirektebb módon, de minden magyarázatnál hatásosabban világítanak rá a történet jelentős mozzanataira.

A semleges elbeszélésen túllépő narrátori megjegyzések összességét tekintve megállapítható, hogy az a formai ellentét, amely a viszonylag szokványos minősítések és a szabadabb, néha meglepő asszociációk között fennáll, a Moderato Cantabile-ben általában lényeges tartalmi ellentétet tükröz, nevezetesen az Anne konvencionális mindennapjai és elérhetetlen vágyai között meglévő ellentétet;

ā regénynek ez a tartalmi vonatkozása talán épp a narrátor szubjektív megnyilatkozásai révén tárul fel igazán.

Végül a kommentárok - áttételesen ugyan - vallanak a Moderato Cantabile narrátorának a szereplőkhöz való viszonyulásáról is. Az a tény, hogy a narrátor a konvenciókra utaló megállapításait formálja ironikusan,¹² és az ezekkel szembekerülő Anne-nal kapcsolatban használ költői megjegyzéseket, azt sugallja, hogy - minden különösebb érzelmeskedéstől mentes - rokonszenvvel viseltetik a hősnő iránt.

Azonban nem ez az egyetlen szubjektív réteg, ami a Moderato Cantabile-ben szemben áll a történet objektív elmondásával; az események kommentálása mellett a narrátor kiaknázza ugyanis azt a lehetőséget, hogy bizonyos dolgokat a szereplők tudatán keresztül, az ő nézőpontjukból mutasson be, mintegy bevonva hőseit az elbeszélés alkításába. Ez a szándék nagyon világosan kirajzolódik már abban is, hogy a regényben a narratív szövegrészekhez képest jelentős a dialógusok aránya, amelyekben a narrátor személye teljesen a háttérben marad. Ugyanakkor a nézőpont átadásának ez a legtökéletesebb formája paradox módon itt nem feltétlenül segíti a szereplők gondolatainak feltárását, hiszen ez a beszélgetés az ismeretlen szerelmespárról - mint utaltunk rá - meglehetősen irreális, helyenként abszurd színezetű. Talán éppen ennek ellensúlyozására a narrátor időnként úgy is bepillantást enged a szereplők tudatába, hogy a narratív szövegrészekben saját szavaival fogalmazza meg - indirekt stílusban és esetleg átélt beszéd formájában - hőseinek észleléseit, gondolatait: "La patronne /.../ ne s'inquiéta pas de savoir s'ils resteraient encore longtemps. /109/, elle en vint à regarder devant elle, cet homme. /.../ Les yeux de cet homme qui lui parlait et qui la regardait aussi, dans le même temps." /29/, "Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle." /73/. A szereplők tudatához ilymódon expliciten hozzárendelt

észlelési és gondolati tartalmak azonban más szempontból is fontosak lehetnek az elbeszélés megszerkesztésében, ugyanis a narrátor nem egyszer szándékosan a szereplők tudatán keresztül, ahhoz kapcsolva vezet be a történetbe bizonyos új eseményeket, látványokat - valószínűleg azokat, amelyek az illető szereplő számára különösen lényegesek: "L'enfant /.../ fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater." /10/, "La dame s'étonna de tant d'obstination. /.../ elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant /.../ l'aridité de son sort, soudain, lui apparut." /12/, "Anne Desbaresdes dut remarquer qu'il était encore jeune" /48/, "Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait." /91/.¹³

A nézőpont átadásának ez a kettős funkciója - a szereplők gondolatainak feltárása és a történet bemutatásának alakítása - több szempontból is új dimenziót ad az elbeszélésnek. A különböző nézőpontok bevonásával ugyanis a regény hősei, akik látszólag alig tesznek valamit, szinte gépiesen cselekszenek napról napra megszokott szerepükben, lelkiileg aktívabb részeseivé válnak a történetnek; nem véletlen, hogy a gyilkosság utáni percek eseményeit, amelyek minden más szereplőnél mélyebben érintik Anne-t, épp az ő szemével láttatja a narrátor, vagy hogy Chauvin arcának legapróbb rezdüléseit is sokszor Anne észlelésein keresztül fogjuk fel. Ugyanakkor gondolataiknak ez a mégoly töredékes bemutatása hozzájárul a szereplők jellemzéséhez is, hiszen annak ellenére, hogy a narrátor közvetlen elemzés formájában nem ad árnyalt képet hőseinek lelkivilágáról, valamilyen összbenyomás mégis kialakul az olvasóban a szereplők életéről és a történetben egymáshoz fűződő viszonyukról.

Összefoglalásként megállapítható, hogy a Moderato Cantabilé-ben - mint a későbbi Duras-regényekben általában - az elbeszélésmód objektivitása, semlegessége inkább csak látszólagos, mert a szereplők nézőpontjainak bevonásával és a narrátor szubjektív megnyilatkozásaival,

kommentárjaival az események bemutatása gyakran explicit módon is valakinek a tudatán keresztül történik. Az egyébként főleg külső események objektív, aprólékos leírására törekvő elbeszélés ebben a perspektívában mélyebb értelmet nyer, gazdagabbá válik a szereplők jellemzése terén és az egész történet jelentése szempontjából. Másrészt - most már Duras regényeitől elvonatkoztatva - a narrátor tudatának rekonstruálása egyben a szöveg bizonyos rétegeinek, s így az írói felfogásnak és szándéknak a bemutatására is alkalmasnak látszik.

Jegyzetek

- ¹ Az elbeszélés elméletében a szerzőtől elkülönített narrátor fogalma általában központi szerepet játszik mind az elbeszélés műfaji sajátosságainak meghatározásakor, mind az elbeszélések tipologizálása során. Az előbbire lásd többek között: Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, 149-165; Todorov, Tzvetan, Les catégories du récit littéraire, in Communications 8 /1966/, 125-151; Uő.: Poétique, in Ducrot, O., Todorov, T. et al., Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, Paris, 1968, 99-166; Genette, Gérard, Figures III, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972, 183-267; Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1979, passim; az utóbbira lásd főként: Friedman, Norman, Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, in PMLA, LXX /Décember, 1955/, 1160-1184; Dolezel, Lubomir, The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction, in To Honor Roman Jakobson, Mouton, The Hague, 1967, I, 541-552; Stanzel, Franz K., i. m.; Uő., Typische Formen des Romans, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1964. Dolezel idézett művében tett megállapítása szerint: "In our special problem /.../ the notion of narrator, as a purely structural factor of fiction, will

be used." /542/.

- ² Kovács Árpád, Ábrázolt szó, epikai tárgyiasság és a műfaj a narratív formában, in Studia poetica 1, Szeged, 1980, 277.
- ³ Stanzel szerint a dialógus "corpus alienum" az elbeszélésben. Vö.: Theorie des Erzählens, 92.
- ⁴ "Le 'narrateur' d'un récit n'est en effet rien d'autre qu'un locuteur imaginaire, reconstitué a partir des éléments verbaux qui s'y réfèrent." Vö.: Ducrot, O. - Todorov, T, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, 410.
- ⁵ E témával kapcsolatban lásd: Seylaz, Jean-Luc, Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée, in Archives des Lettres Modernes, 47 /1963/ /I/ /III/, 1-47; Bal, Mieke, Durées, in Bal, Mieke, Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Klincksieck, Paris, 1977, 115-171.
- ⁶ Kovács Árpád szerint a fiktív elbeszélő bizonyos típusának egyik leglényegesebb szabadsága éppen az, hogy "jólehet 'külső szemlélője' csupán az eseményeknek, ennek ellenére szemlélője és szövegezője lehet a szereplők belső életének is". Vö.: i.m.: 277.
- ⁷ Marguerite Duras, Moderato Cantabile, 10/18, U.G.É., Paris, 1962 = Éd. de Minuit, Paris, 1958.
- ⁸ Vö.: Friedman, Norman, i. m.; Booth, Wayne C., i.m.; Chatman, Seymour, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, 211-219.
- ⁹ Genette az elbeszélés és leírás viszonyáról szólva teszi a következő megállapítást, amely azonban alkalmasnak látszik a narrátori objektivitás és szubjektivitás elkülönítésére is: "La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète

comparaison, le plus modeste 'peut-être' la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame dans celle du récit un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire." Vö.: Genette, Gérard, Frontières du récit, in Communication 8 /1966/, 162.

- 10 Szili József szerint: "A narrátorra legátfogóbban nem az általa előadott események, hanem kommentárjai jellemzők." Vö.: Szili József, Látópont, kommentár és értékezés az elbeszélésben, in Studia poetica 1, Szeged, 1980, 29. A kommentárok fajtáinak példákkal illusztrált bemutatását lásd többek között: Booth, Wayne C., i. m.: 169-209, passim; Chatman, Seymour, i. m.: 226-251. Mint elemzéseinkből kitűnik, a "kommentár" szót meglehetősen tág értelemben használjuk.
- 11 Az ismeretek és a kommentárok közötti határ néha önkényesnek tűnhet, mégis különbséget érezhetünk a "La patronne /.../, regardait obstinément le remorqueur." /39/ és a cet enfant obstiné" /71/ megállapítások között, amennyiben az első a történet egy konkrét eseményéhez szorosan kapcsolódó értelmezés, a második az egyes eseményektől némileg eltávolodott absztraktabb minősítés.
- 12 Egy példa a vacsora leírásából: "D'autres femmes boivent a leur tour, elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d'épouses." /98/.
- 13 Az utolsó példát tekinthetjük az indirekt stílus egy változatának. A nézőpontátadás fokozatainak kifejezési módjairól lásd: Genette, Gérard, Figures III, 189-203; Chatman, Seymour, i. m.: 161-226. Itt csak jelezzük, hogy külön vizsgálat tárgya lehetne, mennyire keveredik egy-egy kijelentésben a szereplők és a narrátor nézőpontja, mennyire árulkodik a narrátor közreműködéséről a szereplők gondolatainak megfogalmazási módja. A két nézőpont keveredéséről az átélt beszédben lásd: Genette, Gérard, Figures III, 192; Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, 22.

Váróczy Zsuzsa

AZ ISMÉTLÉS FORMASZERVEZŐ SZEREPE MAUPASSANT
KÉT JÓBARÁT CIMŰ NOVELLÁJÁBAN

Minden műalkotás rendszer, s egyben része olyan rendszereknek, amelyeket művek különféle csoportjai, végső soron az adott művészeti ághoz tartozó művek összessége alkot. Az esztétikai élmény létrejötte szorosan összefügg a mű rendszerjellegének és más művekkel való kapcsolatának, a művön belüli és a más művek viszonylatában érvényesülő ismétlődéseknek az érzékelésével.¹ Az utóbbi évtizedek irodalomtudományi kutatásaiban fokozódó érdeklődés mutatkozik az ismétlés művészetben betöltött helyének, a művészi ismétlés sajátosságainak, az ismétlésben rejlő kifejezés- és hatáslehetőségeknek a problémái iránt. Dolgozatunkban ezekhez kapcsolódva egyetlen mű, Maupassant Két jóbarát c. novellája ismétlődéseinek feltárására és értelmezésére teszünk kísérletet.

A Két jóbarát "történelmi" tárgyat dolgoz fel, témáját az író a francia-porosz háború időszakából meríti, de az első mondat alanyát megnevező általánosító szinekdoché /ellenség/, amely mintegy kitágítja a szó jelentéstartományát, metanyelvi utalásként kezdettől arra sarkall, hogy ne álljunk meg a denotátumnál, hanem általánosabb értelmet keressünk a szövegben. Ez az elvontabb, mélyebb tartalom felfogásunk szerint a kor filozófiai gondolkodásának kitüntetett problémája, az egyéniségalkotás lehetőségének, pontosabban lehetetlenségének kérdése.

A novella két történetet² beszél el, ezek alanyai az általános-egyedi, az egész-rész viszonyában állnak egymással /Pári az ellenség - a két párizsi, a porosz katonák/, az előtér egyedi eseménye az általános, a háttértörténet transzpozíciójaként, bővített variánsaként fogható fel. A cselekvés alanyainak sorrendje szempontjából a második ak-

tus az első megfordítása: itt először az ellenség lép fel cselekvőként, ezután értesülünk Párizs, illetve a párizsiak válaszreakcióiról, a hősök történetében ezzel szemben előbb Morissot és Sauvage az aktáns, míg az utolsó jelenetben már csak a poroszok vannak a színen. Az általános, a kollektívum szintjén zajló és a hősökben fokozatosan tudatosuló esemény: Párizs eleste. Az elbeszélés a történetnek csupán két összetevőjét /bonyodalom, harc/ emeli ki - "Párizst körülvette az ellenség. Párizs rettenetesen éhezett, a végsőket hörögte" -, de a megszemélyesítő körülírás a várható végkifejletet is előre vetíti. Ennek az aktusnak a három részalkotójából /bekerítés - megpróbáltatás - pusztulás/ felépülő sor képezi a változat alapját, az ismétléskor az alapsor elő- és utótaggal, illetve egy közbeékeltelemmel bővül: a két békés polgár legalább időlegesen megpróbál ki-lépni a háborúból, horgászni indul - vállalkozásuk siker-rel jár - elfogják őket - választaniuk kell a város elárulá-sa vagy a halál között - nem lesznek árulók - kivégzik őket - horgászszákmányukra a tiszt teszi rá a kezét. Képletbe foglalva így írhatnánk le az eseményláncot:

AB/-D/abA'B'cD'e

A két eseménysor viszonya a két létszint, az általános és az egyedi, a közösség - a nemzet - történelmének alakulása és az egyéni sors közti viszonyt modellálja. Az ismétlő-szerkezet tanúsága szerint Maupassant - a pozitivizmus történeteszemléletével összhangban - az előbbi tekint meg-határozónak, az eseménysorok összefüggése arra utal, hogy az egyén szabadsága a közösség helyzetének függvénye, hogy mindenfajta individuális kiütkeresés illuzórikus, de - a mechanikus determinációelvet tagadva - azt is kifejezi, hogy ez a függés nem abszolút végzetszerű, az ember személyisé-ge mindig megőrzi egy bizonyos autonóm mozgástér lehetőségét.

Az illuzórikusnak minősített és elutasított megoldási kísérletek mibenlétének kérdésére a belső időviszonyok fel-tárásával adhatjuk meg a választ. Az elbeszélés két idősí-kot s egyben két világot állít szembe: az elbeszélés jele-nét, a két barát tragikus kimenetelű kalandjának történe-

tét, a háborút, és az elbeszélői visszatekintésben felidézett múltat, a boldog békeidőket.

A jelen síkján a két integráció érdekellentéte, a létért való harca az események mozgatórugója, az emberi szféra két szembenálló táborra, hódítókra és meghódítandókra, győzőkre és legyőzöttekre, erősekre és gyengékre oszlik, az egyén lehetőségei hovatartozásától függenek. A létért való küzdelem határozza meg az ember-természet viszonyát is: az ember a természet ellenében próbálja létét fönntartani /"A háztetőkön megritkultak a verebek, a csatornák lakóira is rossz világ járt. A párizsiak bármit megettek volna már"/, s a természet, a kozmosz közönyösen szemléli az emberi világ tragédiáját /a hősök egy "tisztá januári reggelen" találkoznak, amikor "az ég csakugyan kék volt, a magasság ragyogott", a " szép, meleg nap", az arcukat "csiklandozó" "simogató szél" csábítja őket a veszedelmes kalandra, a "langyos levegő" "részegíti meg" őket, az "őrült verekedők" fölé "nyugodt égbolt" feszül, a kivégzendők halai "napfényben csillogtak"; a kivégzés után egy pillanatra mintha oldódna az a közöny amikor a holttesteket a folyóba dobják, a "víz a felfreccsent, habzott, remegett", de ez csak egy pillanat: "végül megnyugodott, apró hullámok ütődtek a partnak"/. Magán az emberen belül is feloldhatatlan konfliktusba kerülnek az individualitás értékei és a partikuláris érdekek, ellentét feszül a szándék és a következmény, a vágy és a megvalósulás között /a hősök halat akarnak fogni - őket fogják el; ők fogják - a poroszok eszik meg a halakat; ők akarják a poroszokat hallal megkínálni - velük "kínálják meg" a poroszok a halakat;/; a feszültségek legfeljebb egy-egy önfeledt perc tartamára enyhülnek /a "csodálatos halászat"/.

A jelen történet ideje egyirányú, előrehaladó, az egymást követő szövegrészek időben egymáshoz kapcsolódó eseménymozzanatoknak feleltethetők meg. Az időbeli előrehaladás értékváltozással, mégpedig két irányú értékváltozással jár együtt: a negatív értékek szaporodását és növekedését - egy pontig - a pozitív értékek gyarapodása kíséri. A kez-

deti állapotot az anyagi javak és a tevékenységi lehetőségek korlátozottsága jellemzi /az átlag párizsiak számára, mint később még visszatérünk rá, a létfenntartási javak, a hősök számára a mozgásszabadság jelent nagyobb értéket/, a bekövetkező események eredményeként e javak mennyisége tovább csökken, a novella második felében az erőszak, a szenvedés, a pusztulás értékmozzanatai válnak uralkodóvá. Az erőszak és a pusztulás motívumai először a szereplők tudatában tűnnek fel /"hónapok óta érezték, hogy itt vannak... Tönkreteszik Franciaországot, rombolnak, gyilkolnak, kiéheztetik őket, láthatatlanok és minden sikerül nekik."/ Azután kísérelvényeken keresztül jelenítődnek meg /"Ágyúk szóltak... a hatalmas Mont-Valérien... csúcsán fehéren gomolygó fellegek - a hegy köpte a lőporfüstöt... a hegy egyre ontotta halálos leheletét, tejszínű gőz emelkedett lassan a nyugodt égbolt felé és felhővé sűrűsödött"/, majd az elbeszélő kommentárjában kapnak helyet /" A Mont-Valérien ezalatt állandóan dörgött, ágyúi francia házakat döntöttek romba, életet oltottak ki, embereket téptek cafattá, megsemmisítettek álmokat, áhított boldogságot, remélt szerencsét, és - messze tájakon, annyifelé! - feleségek, anyák, leányok szíven ütöttek gyógyíthatatlan sebeket."/, s végül magában a cselekményben realizálódnak. Az erőszak, az értelmetlen vérengzés, a halál keltette élmény intenzitását a kivégzés és a holttestek eltüntetésének természettudományos pontosságú és objektivitású, részletező leírása fokozza: "Sauvage egyenesen előredőlt, orra a földet érte. Az erősebb testű Morissot megingott, azután megpördült maga körül és barátja testére zuhant, arccal az ég felé fordulva, melléből - a felhasadt zubbonyon áttörve - bugyogott a vér." A holttestek lábára köveket kötnek, majd "Két katona felemelte Morissot-t, fejénél és lábánál fogva, két másik ugyanezt tette Sauvage-zsal. Erősen meglóbálták a két testet, a két barát hatalmas félkörívben repült a víz fölé, majd alámerültek a folyóba, állva tűntek el, mert a kő lehúzta lábukat. A víz felfreccsent, habzott, remegett, végül megnyugodott, apró hullámok ütődtek a partnak.

Valamelyes vér is úszott a víz felszínén."

A negatív értékek fokozódását, mint jeleztük, a pozitív értékek növekedése ellenpontoszza: Morissot és Sauvage véletlenül létrejött és megszokáson alapuló vonzalma a közös megpróbáltatásban kölcsönös megbecsülésre épülő igazi barátsággá mélyül, a háborus szenvedések hatására tudatossá válik a két "korlátolt" kisembernek a közösséghez való viszonya, s felgyorsul erkölcsi tudatosodásuk, a konfliktushelyzetben a "szelíd" és "békés" polgárok szilárd és állhatatos jellemeknek bizonyulnak, a végzetes következménnyel járó konfliktus vállalása és következetes végigvitele révén erkölcsi tartásuk intenzitása, szépsége a hősiességig emelkedik, választásukban és a választott megoldás melletti kitartásukban individuummá s egyben tragikus hőssé növekszenek. Bármilyen szép jellemeknek, tartalmas embereknek bizonyulnak is azonban, a konfliktust, amibe kerültek, megoldani nem tudják, mert az társadalmilag megoldhatatlan: ugyanaz a szituáció, amely lehetővé tette erkölcsi felemelkedésüket, el is pusztítja őket.

A felidézett múlt ellentéte, bizonyos szempontból ugyanakkor ekvivalense is a jelennek. A különbséget a szereplők és a cselekvés részleges hasonlósága mutatja ki. Az elbeszélés múltja ugyancsak "horgászat/ok/" leírása, de itt az esemény/ek/ lefolyásában semmi "különlegesség" nem adódik. Ellenkezőleg, a gyakorító értelmű időhatározók halmozása /vasárnaponként, minden vasárnap, gyakran, voltak olyan vasárnapok - máskor, tavaszi reggeleken, ősszel, estefelé/ és a jelenet-párhuzam éppen azt hangsúlyozza, hogy a dolgok ebben a világban lényegileg mindig azonosan, a szokásos módon mennek végbe. Mindennek következtében a múlthoz, a háborún, a történelmen kívülihez a rend, az állandóság, a biztonság békéltető, feloldó képzele kapcsolódik. Egyben azonban a mozdulatlanságé, a megrekedtségé is. Ebben a világban nincsenek konfliktusok, nincsenek tragédiák, de hiányzik belőle az előretartó mozgás, a kibontakozás, a kiteljesedés, az értéknövekedés is. A hősök elégedettek életformájukkal, jól érzik magukat az "álombeli paradicsomban",

objektív nézőpontból szemlélve azonban kiviláglik az időn kívüliségnek, az ismétlődés idejének kétarcúsága, megmutatkozik, hogy ez a nosztalgiával övezett nyugalmi állapot gátolja az emberben rejlő lehetőségek megvalósulását, pusztá természeti lényvé, létezővé fokozza le az embert. Maga az állandóság, a nyugalom, a kiteljesedés lehetősége fejében elnyert szabadság is csupán viszonylagos, illetve látszólagos. A békés őszi estéket megjelenítő szövegrész előreutaló célzatú, az erőszak, szenvedés, pusztulás képzeit aktivizáló metaforái /"Ősszel, estefelé, amikor a nyugvó naptól bevért égbolt skarlátszínű felhőket vetett a vízbe, bíborra festette a folyót, felgyújtotta a láthatárt és tűzként lángolt a két jóbarát mögött, majd meg-aranyozta a tél leheletétől máris remegő, rozsdaszínű fákat..."/, az évszakok és napszakok /tavasz - őszi, reggel - este/ intenzív időélményt kiváltó egymásutánja, az idő észrevétlen de könyörtelen múlására, pusztító hatalmának mindenütt jelenvalóságára emlékeztet, az időn kívüliség, az idő fölöttiség mítoszának a hamisságára figyelmeztet.

Maupassant elutasítja a 19. századi polgárság naív evolucionizmusát, azt az elképzelést, hogy az emberiség története folyamatos előrehaladás, egyetlen nagy kibontakozás-folyamat; a történelem az ő élményében olyan idő, amely sorsfordító döntések elé állítja az egyént, elősegíti az individualizáció fokozódását, emberi értékek kitermelődését, ugyanakkor azonban egyre szűkebb korlátok közé szorítja a szabadságot, s ezzel olyan feltételeket teremt, amelyek közt az autonómia realizációja súlyos külső következményekkel jár, szélső esetben az individuum fizikai pusztulásához vezet. De nem fogadja el az evolucionizmus ellenhatásaként a századvégen létrejövő történelemellenes történetfilozófiai elképzeléseket, ciklikus koncepciókat sem: a kozmikus idő, a körkörösség ideje nála nem a szabadság birodalma, hanem visszasüllyedés egy még nem humanizált létszintre. Az időn kívüliség éppoly kevésbé kedvez a személyiség kibontakozásának, mint a történelem. A novella problémafölvetése sok vonatkozásban a Varázshegyet író Thomas Mannéval

rokon, világlátása azonban tragikusabb amazénál, amennyiben azt sugallja, hogy az én csak fizikai léte feladása árán találhat önmagára: emberi módon, "állva" élni nem, csupán meghalni lehet, az erkölcsi autonómia kizárólag a halál választásában, a halál fogadásának mikéntjében realizálódhat.

A mű esztétikai hatásának lényeges összetevője a kifejezett tartalom, a világkép és a választott műfaji konvenció közti feszültség. A mű cselekménystruktúrája a mese cselekményszerkezetére vezethető vissza. Az elbeszélés kiinduló helyzetből és két elemi aktusból, "menetből" épül fel. A hős családját és a károkozót bemutató kiinduló szituációt a háttér-történet jelenti, cséltetőként a tavaszt imitáló természet szerepel. Az eseménylánc első tagját egy, a hiánytól a hiány megszüntetéséhez vezető funkció sor alkotja, az eseménymozzanatok hiánytalanul megfeleltethetők a Propp³ által elkülönített funkcióknak, és a sorrendjük sem változik jelentősen. Az első menetben az egyetlen lényeges átalakítást a szerepkörökön, elsősorban a keresett személy szerepkörén hajtja végre az író.

A funkció sor első tagja, a hiány a felszíni szerkezetben két különböző formában realizálódik: a "családtagok" számára az alapvető létfenntartási javak, az ennivaló hiányában, a hősök számára ezen túl a cselekvési szabadság hiányában is, abban, hogy meg vannak fosztva megszokott, szenvedéllyel művelt tevékenységüktől, a legfőbb gyönyörforrásukat jelentő horgászattól. A cselekvésüket motiváló hiány természete kiemeli őket környezetükből: a pusztán a dehumanizálódott és dehumanizáló biológiai szükséglettől mozgatott "párizsiakkal" szemben Morissot és Sauvage a humanizálódás magasabb szintjét képviseli. Ez a kezdettől meglévő többlet valószerűsíti későbbi döntésüket. Főlényük azonban relatív: csupán az átlag már-már ember alatti szintjéhez viszonyítva válhatnak az emberi vágyak megtestesítőivé. A mesére való visszautalás egyik funkciója a valós árnyok érzékeltetése: a vágyott cél kisszerűsége eleinte komikus árnyalatot ad a hősök alakjának, s az a körülmény,

hogy világukban a horgászat jelenti a csodát, a vágyak ne-
továbbját, magát ezt a világot is nevetségesen összezsugo-
rítja.

A kettős hiány jellege határozza meg a "keresett sze-
mély" realizációját: ezt a szerepkört az elbeszélésben - az
egyidejűleg az evés és a horgászat képzetkörébe tartozó -
"halak" töltik be, a novella jelrendszerében ők képviselik
a királylányt. Ezt a megfelelést hangsúlyozza az elbeszélés
azzal, hogy bár itt a hiány megszüntetésének semmi köze a
mesét hagyományosan lezáró esküvőhöz, a "csodálatos halá-
szatot" elbeszélő szakasz motívumai erotikus képzeteket
aktivizálnak, a szövegben a szerelem, a vágy, a gyönyör
konnotációi uralkodnak /"Sauvage fogta az első kárászt,
Morissot-nak jutott a második. És ezután szinte percenként
rántották ki a horgot egy-egy ficáncoló halacskával, csodá-
latos halászat volt! Gyengéden csúszatták a kis halakat a
sűrűszemű hálóra, mely ott ázott előttük a vízben, szívüket
édes öröm járta át, és a régen áhított szórakozás gyönyörű-
sége. A nap átmelegítette hátukat, már semmire nem figyel-
tek, semmire nem gondoltak, nem is élt a világon senki raj-
tuk kívül, horgásztak."/.

A két szélső tagot összekapcsoló elemsor két vonatko-
zásban módosul a meséhez képest: az ellenfél megjelenését
megelőző bőségállapot ábrázolására a hiány bemutatása után,
elbeszélői visszatekintés keretében kerül sor, s így mint-
egy magyarázatul szolgál arra, miért indítja az adott hely-
zet a hőst cselekvésre; a másik változtatás a küzdelem-
győzelem funkciópárral kapcsolatos: az ellenféllel az el-
beszélés ezen szakaszán még csupán képzeletben találkozunk
a szereplők, s a belső küzdelem eredménye a saját félelmük,
szorongásuk, az önmaguk felett aratott győzelem. Az elmon-
dottakból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a mese-
struktúrán a cselekmény első szakaszában végrehajtott mó-
dosítások, amelyek az oksági elv következetesebb érvénye-
sülését és a belső cselekményesség fokozódását eredmé-
nyezik, elsődlegesen az idézett műfaj konvencióinak és a rea-
lista ízlés követelményeinek összehangolását célozzák.

A második elemi aktus - ismét a mesének megfelelően - károkozással indul, de - az első menettel és minden mesei konvencióval ellentétben - nem a baj megszüntetésével, hanem újabb, még súlyosabb károkozással ér véget. Formálisan ugyan továbbra is a mese szabályai szerint bonyolódik a cselekmény, de bizonyos szerepkörök egyesülése, illetve a szerepkörök felcserélődése következtében a funkciók új irányulást kapnak, vagy önmaguk ellentétébe fordulnak át.

Az adományozó funkcióját az ellenfél veszi át, s ez megoldhatatlan konfliktusba sodorja a hőseket: az adományozó-ellenfél olyan szolgálatot követel tőlük, ami ellenkezik a hősök közösségének érdekeivel s egyben az általános erkölcsi normákkal is. Negatív reakciójuk ezért egy magasabb nézőpontból egyértelműen pozitív minősítést kap, érdemnek minősül: épp azáltal állják meg a próbát, hogy nem teljesítik az "adományozó" kívánságát. A formailag szabályos következő lépés tehát - a próbatételre negatívan reagáló hős büntetést kap - a mese lényegi törvényét sérti meg: az érdemet nem elismerés, hanem büntetés követi. Visszajára fordul a mesei lezárás is: a cselekvések sorrendje ugyan megfelel az idézett műfaj hagyományos menetének /büntetés - jutalmazás/, de a szerepek felcserélődnek, a hőseket büntetik meg és az ellenfél nyeri el a "keresett személyt". Míg a mese értékszerkezete az értékbőség-értékhiány-értéktelítettség sorral írható le, a novella értékszerkezete ennek a megfordítottja: az értékhiányt értéknövekedés, majd hirtelen értékpusztulás követi.

A tragédia- és regénybefejezések értékszerkezetét vizsgálva Hankiss meggyőzően bizonyítja, hogy az irodalmi alkotások többsége - talán éppen a népmese hatásától ösztönözve - igyekszik olvasóit megkímélni a "nyersen negatív zárástól, a pozitív hősök, illetve általában a pozitív értékek teljes és feloldatlan elpusztulásától."⁴ Maupassant éppen ellenkezőleg, nem enyhíti, hanem erősíti a befejezéssel a negatív élményt. A kompozíció szintjén az utolsó mondatokban - a rondószerkezetre emlékeztetve - a kezdőszituáció mozzanatai jelennek meg újra, de egészen más összefü-

gésben, ezért a visszahajlás nem a beteljesedés, hanem a beteljesülés lehetetlenségének élményét sugallja, ironikus hatást kelt. /Az indítás: "Párist körülvette az ellenség. Párizs rettenetesen éhezett, a végsőket hörögte. A háztetőkön megritkultak a verebek, a csatornák lakóira is rossz világ járt. A párizsiak bármit megettek volna már." A zárás: "Meglátta a halakat a fűben... Fehérkötényes katona szaladt elébe. A porosz odadobta neki a két kivégzett jóbarát halait: 'Süsd meg a kis döögöket, süsd meg, amíg mozognak! Finom lesz!' Leült és tovább pipázott."/ A feszültség növekedése irányában hat az értékmozzanatok elrendezése is. A halál negativitását ugyan némiképpen ellensúlyozza az, hogy a hősök bajtársakként, bátran halnak meg, feláldozzák magukat a közösségért, és felmagasztosulnak a halálban, de a novella nem ezzel a képpel, hanem a győztes ellenség bemutatásával zárul. A befejezés halmozza a negatív értékmozzanatokat, /a halottakat nem eltemetik, hanem minden kegyelet nélkül vízbe hajítják, étkül a halaknak, a tiszt "zavartalan derűvel" tér napirendre az eset felett, lelkiismeretfurdalás nélkül sajátítja ki a kivégzettek tulajdonát, már előre örül a jó falatoknak, az élet megy tovább, mintha mi sem történt volna/, s ez megakadályozza a "katarziszgépezet"⁵ működésbe lépését, a tragikus események, a pusztulás okozta feszültség feloldódását.

Az elbeszélők jelentős hányada ősidőktől a mesétől /is/ kölcsönzött funkciók átalakítása révén nyeri cselekménye alapelemeit. Ezúttal másról van szó. Az elmondottakból arra következtethetünk, hogy Maupassant értelemmel bírő, idézhető szöveggént kezeli a mesei struktúrát, s ennek kifordításával erősíti fel mondanivalóját, azt, hogy - a feloldatlan konfliktust, tragikumot, megsemmisülést nem ismerő mesei világgal ellentétben - a valóság feloldatatlan konfliktusokkal terhelt, az emberi lét megszüntethetetlenül tragikus, a világ - ha létre is jönnek - könyörtelenül megsemmisíti az értékeket.

Mindezek után felvetődhet a kérdés, hogy - ha az esztétikumot két, részben ellentétes emberi törekvés, a meg-

ismerés és a harmónia utáni vágy szintézisének tekintjük - beszélhetünk-e egyáltalán esztétikai hatásról, esztétikai élményről egy olyan mű esetében, amely a személyiség kiteljesítésének lehetetlenségét, az emberi élet ellentmondásainak feloldhatatlanságát sugározza. A kérdésre - elemzésünkre támaszkodva - úgy véljük, igennel felelhetünk. Egyrészt azért, mert - mint ezt bizonyítani igyekeztünk - a szereplők története nemcsak a világ értékshézéző voltát reprezentálja, hanem egyben azt is, hogy az ember a legkilátástalanabb helyzetben is megőrizheti morális szabadságát s ezzel emberi méltóságát. Másrészt azért, mert ha az ábrázolt valóságban a világ maga alá gyűri is az egyéniséget, maga a megvalósult, a művészi szervezettsége révén világot alkotó mű az alkotásban megvalósítható értéklehetőséget, az értelmező-értékelő-kifejező személyiség győzelmet tanusítja a kaotikus, az értékképzést akadályozó valóság felett.

Jegyzetek:

- 1/ V.ö. Szegedy-Maszák Mihály: Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve. In: Világkép és stílus. Bp. 1980. 367-373.
- 2/ Történeten a jelentett vagy narratív tartalmat, a fiktív események egymásutánját, elbeszélésen a narratív valóság másik aspektusát, a jelentőt, a kijelentést, az elbeszélő szöveget értjük. V.ö. Gérard Genette: Az elbeszélő discours, HID, 1982. jan. 15.
- 3/ Propp. V. J. A mese morfológiája. Bp. 1975.
- 4/ Hankiss Elemér: A halál és a Happy ending. In: Érték és társadalom. Bp. 1977. 216:
- 5/ V.ö. Hankiss Elemér: Túl vagy innen jön és rosszon. In: Érték és társadalom.

Fülei-Szántó Endre

TUDOMÁNYOS SZÖVEG ÉS NARRATIVUM

Művészi szövegben maga a szűzsé lejátszódhat egy kijelentésen belül is, ugyanakkor kiterjedhet kijelentések sorára is. Gondoljunk csak a történetnyelvtanok szövegfeldolgozási alapjaira. A narratív alapstruktúra, amelyet el kell választani az elemi narrativumtól, könnyen és beláthatóan redukálható elvont viszonyokra. A sztori lehet általános és különös, megszokott vagy meglepő, várt vagy nem várt. A nevető ember gyermekkereskedő banditái egyetlen operációval egy egész életre kiható szenvedést hoznak létre annak példájául, hogy maga a szenvedés, mint akció-sor vagy állapot, nevetségességgént is specifikálható. A mű szinte ösztönösen történő kivonatolása esetleg csupán három mondat: a főhős arcát nevető fintorura operálják, ezért élete fájdalmas lesz. Rendkívüli akaraterővel néhány percre visszaállítja arca sértetlenségét, ám a kínokban visszafogott képmás újra előtör és legyőzi akaratát. Különös, strukturális rokonság köti össze a hugói narrativumot Oscar Wilde Doryan Grey-vel. Ott a saját képmás végső megnyomorítása a hős bűneinek a műve, amely mesészerű projekcióval vetül rá a rejtett festményre. A halál pillanata: képmásmegváltás. Mindkét történet alapja az elkövetett vagy az elszenvedett végleges képmássérüléshez viszonyított szándékbeli ellentétesség.

Egy másik szépirodalmi példánk legyen Malamud A beszélő ló című elbeszélése, amelyben a kentaurszerű kettősség a főhősben és a vissza-visszatérő cirkuszi mutatványok, a torzult párbeszéd ló és idomár között, majd a szabaduláspredikátumok, típusakciók és állapotok egymásutánja: végső értelemben állapotváltozás.

A Notre Dame tornyai-ban öngyilkosság és baleset ket-tős halálmontázsa a végső történet. Tudatosnak és vélet-lennek az egybefonódása ez a közös pusztulásban.

Modern szépirodalmi művekben előfordulhat több főhős is, akár egyszerre egy időben, akár az események egymás-utánjában. Mindig szerepelnek társhősök is, és ezek egyike-másika olykor nem-személy: emléktárgy, szituáció, elhagyott ház stb. García Lorka Bernarda Alba háza című drámájában a történet tárgyának lényeges eleme a tör. A tárgy, amely a narrativum lényeges alkotó eleme lehet, sokszor hordoz személyek közti viszonyt. Az interszónális viszonyrend-szer tárgyeleme lehet tárgy, személy, információ.

Dolgozatomban olyan narratív strukturákat vizsgálók, amelyeknek a főhőse nem konkrét, cselekményt hordozó sze-mély, sőt igen sokszor nem-személy. A történet, a narrati-vum logikailag megelőzi a művészi szöveget. Bizonyíthatja ezt az 1978-as szegedi szimpozium valamennyi narrativum-mal foglalkozó dolgozata. Ezek részben a folklorisztika narratív formáit, részben az életrajzokat veszik bonckés alá, de a főfogalom alá sorolják az adomát, a tréfát, a viccet is.

A narrativum genezisével kapcsolatban Voigt Vilmos gondolatait veszem alapul: a lét kategóriája az esemény; a nyelvi megformáltsággé a történet, a sztori, a fabula, szűzsé; az esztétikailag megformált nyelvi anyagé az elbe-szélés. A fabula-szűzsé fogalompár vonatkozásában érdemes kiemelni, hogy a narrátor nélküli történet csak logikai rendben előzi meg az elbeszélést, hiszen valójában mindig az elbeszélésből, az elmesélésből vonják el.

E hármasság mindegyik tagja kétoldalu oppozícióban áll két másik fogalomtársával. Minket most az esemény-történet fogalompár érdekel, minthogy célunk a tudományos szövegek, a nem-humán, vagy akár a szubhumán ágensekre épülő narrativum elemzése.

A valószínűségszámítás alapegysége az esemény, az event. Az esemény felfogható olyan genus proximusként, amelynek

egyik alosete a humán ágens által véghezvitt vagy rajta végbemenő esemény. De vajon az ágens aktív vagy passzív szerepe tesz-e valamit cselekvéssé vagy történéssé? Nem feltétlenül. Hiszen apró cselekvések sorozata például magasabb nézőpontból határozottan állapotnak tekinthető. Másfelől viszont az állapotváltozás már predikátum. A szakirodalomból ismeretesek az akciólogikák, elvontabb szinten azonban a predikátumot a viszony és a tulajdonság kategóriáival szokták értelmezni. A predikátum legáltalánosabb fogalma az, amit valakiről vagy valamiről mondani lehet. Predikátum lehet azonban a pusztá létezés állítása is. Egy kidolgozott cselekvéslogikában szólni kell a pozitív és/vagy negatív akcióról: az elkövetésről, a mulasztásról stb. Nem dönthetjük tehát végérvényesen el, hogy amennyiben az esemény a főfogalom, milyen megkülönböztető jegyek választják el egymástól például az akciót, az állapotot, az állapotváltozást, a történést, a folyamatot vagy akár annak egy fázisát. Elképzelhető az is, hogy ahogyan az event több predikátumfajta főfogalma, úgy a folyamat is valamilyen genus proximum: esetleg egy sereg predikátum makrofoglalata.

A logika alapjai azt sugallják, hogy a történet, az esemény nem lehet elemi predikátum. Összetett predikátumból elemzéssel mindig további argumentumok fejthetők ki. Az egyszerűbből az összetettebb felé haladó elemzés eredményeként a kijelentések egyes predikátumainak összege megváltoztathatja az összpredikátum minőségét.

Kutatási javaslatként említhető meg egy olyan predikátum-algebra, amely különböző minőségek valamilyen összegezésének szabályrendszerét dolgozza ki. Érdekes ebben a vonatkozásban a nyelvtanirodalomnak az akcióminőséggel kapcsolatos fejezeteit tanulmányozni.

Irodalmi, de valószínűleg bármely szöveg esetében az egyes predikátumok summázása, vagy ellenkező esetben - kivonatoláskor - összevonása az olvasat függvénye is. A mű architektonikája mást mutat ebben a vonatkozásban több

alapos elolvasás után, mint akár ennek az architektonikának egy része egy-egy fejezet elolvasásakor. Ha a mű egy pillantás a világra, akkor ez a pillantás különböző elvontságú szinteken valósulhat meg.

Visszatérve az egy mondaton, kijelentésen belüli narrativumra, fejtegetéseink alapja lehet a fillemore-i eset- vagy még pontosabban szerepgrammatika is. Az ágens, a kontra-agens, mint főhős és antihős, a beneficiens: a megoldás hasznából részesülő szerep, az idő- és térbeli tényező a mondateseemény szerkezetében könnyen ragadható meg. Szinkrón elemzésnél viszont a tranzitív reláció elvontabb, mint a többi. Már a fillmore-i elemzésnél felmerül az esetgrammatika egyik legvitatottabb pontja: a személy elkülönítése a nem-személytől, vagy éppen beolvasztása olyan elvontabb esetekbe, szerepekbe, mint amilyen például az eredet és a cél.

E gondolatok nyilvánvalóan a mondat szemantikai analizésének egyik aspektusát érintik, amelyben a mondateseemény terminus inkább jelképesen érthető. A narrativum kijelentések láncában szokott realizálódni. Mind a szövegnyelvészetben, mind a fordításelméletben a mondat a lehetséges elemzések középpontjában áll. "Lefelé" visz a logikai-komponenciális analízis, "felfelé" a szövegépítés koherenciájának kutatása. A redukció, a kivonatolás, az excerptum készítése, a ciklikus ismétlések jelenségeinél sajátos predikátum-műveleteket lehet elvégezni:

$\text{esemény}_1 + \text{esemény}_2 = \text{eseménysor vagy nagyobb, összetett esemény}$

$e_1 + e_2 + \dots + e_{n-1} + e_n \approx \text{állapot vagy összesemény.}$

Amint a mű architektonikájáról mondottakban említettem, elvontabb szemlélet alapján egy sereg akció együttese, eredménye lehet állapot. Ugyanigy az állapotváltozások egymásutánjából kialakulhat egy összecsselekvés is. Mindezeken kívül vannak mikro- és makrocselekvések, talán mikro- és makropredikátumok is. Jó példákat sorolhatunk fel ebben a vonatkozásban a közgazdasági szakirodalomból, ahol gazda-

sági jellegű, tehát személyek által végbemenő társadalmi folyamatokról, akciósorokról esik szó.

Miként birkózhatunk meg a predikátumfajták összegezésének, összevonásának alig megoldhatónak látszó problémájával? Egyrészt növelhetjük a fillmore-i esetek, szerepek számát, szólva a recipiens-ről, a hatás befogadjáról, az informánsról és az informáltról. Másrészt felvethető egy kantiánus gondolat is: vajon bizonyos értelemben az állapot, annak változása, az akció, a folyamat nem apriori kategóriák-e, vagy legalábbis az elme beállítódása, az olvasó hozzájárulása?

x

A narrativum ontológiai háttere tehát az esemény, vagy az eseménysor, a valóság "szövege". Az eseménylánc, az események csoportja lehet lineáris vagy szimultán. Mindkét eseménypáros jelzi a nyelvi linearitás és a zenei szimultaneitás közötti kompozicionális különbséget.

Hagyományos értelemben az ágens az esemény "hordozója". Fillmore-i értelemben a predikátum szerepei az esetek, az argumentumok. A mondat "szereplőit" ugyanúgy jellemeznünk kell, ahogy egy történetét. Vannak attribútumaik, lehetnek határozottak, kevésbé, vagy erőteljesebben meghatározottak, viszonyban állhatnak egymással, sőt beszélhetünk egyfajta intenzitásról, erőről, amely megnyilvánul bennük.

Olyan öttényező narratív szerkezeti modellt lehet tehát felállítani, amelynek a segítségével valószínűleg elemezhető mind a művészi, mind a tudományos szöveg narratív egységrendszere. E modell a következő tényezőkből áll:

1/ A predikátumminőség, nyelvtani értelemben az akcióminőség elemzése, a predikátumfajtákkal végezhető műveletek problémái.

2/ Humán vagy nem-humán szereplők, amelyek a mondat- vagy a szövegeseményben szerepet játszanak.

3/ Az attribútumok, amelyek tulajdonságok és magukban foglalják a terjedelmet, a meghatározottságot, az intenzitást. A tulajdonság lehet külső, belső vagy viszonyjellegű.

4/ A színhely, a szituáció, a téridői metszet.

5/ A narratív egység iránya, értelme.

A fenti tényezők kevésbé elvont kutatási modellt szolgáltatnak, hiszen nyelvi megformáltság esetében jelzős főnevekre, hely- és időhatározókra, sőt egy bizonyos vektoriális szimbolummal a mondatnak a szövegen belüli "irányát", értelmét is jelzik. Ugy gondolom, hogy az elemzésnek kevésbé absztrakt szinten kell történnie, mint a Propp, Brémond, Colby vagy akár a Kintsch - van Dijk féle modell adta kereteken belül.

x

Az öttényezős modell működésének két példáját szeretném megemlíteni:

1/ az akcióige fázismodelljét

2/ bizonyos lexémák komponenciális elemzését.

ad 1/ Minden akciómondat igéje, annak segédigékkel, adverbiumokkal kibővített formája egy általános akciómodellt tartalmaz. Az akciónak logikai értelemben vett fázisai vannak: 1/ vágy, szükséglet, mások parancsa, akarat, 2/ a cselekvést megelőző motívumharc: habozás, tanácskérés, az eszközök kiválasztása stb., 3/ a döntés, az elhatározás, 4/ a felmerülő akadályok leküzdése, elkerülése és végül 5/ a véghezvitel. Valamennyi fázisban az igazi akciót kísérő segédigék, vagy segédigeszerű elvontabb jelentéstartalmú igék szerepelnek. A fentieket jelölő egyik ige sor például: akar - mérlegel - dönt - megpróbál - sikerül neki.

Ha a fenti fázismodellt konkrét szövegbe ágyazzuk, már tulajdonképpen egy történet strukturáját kaptuk meg.

ad 2/ Vannak olyan szavak, amelyekben narratív töltet ismerhető fel. Indokolt tehát a komponenciális elemzés:

1	2	3
elveszt	keres	megtalál

a/ embert

b/ információt

c/ egészséget

1	2	3
elveszit	keres	megtalál
d/ képességet		
e/ hitet		

A mátrix működtetésekor tehát az 1a lehet szerelmi szakítás, az embertárs halála stb. Az 1b lehet felejtés, adat elvesztése, az 1c megbetegedés, az 1d kiábrándulás, a 3c meggyógyulás stb. Ugy gondolom, hogy a konkrét akcióigék szövegtől függetlenül is a narrativum elemei alkotói.

A tudományos szövegben rejlő narratív strukturák leírása és elemzése során nyilvánvalóvá válik, hogy a deszkripció és a narráció viszonylagos elkülöníthetatlensége a legélesebben a tudományos szövegben ugrik ki. A deszkripció bármilyen funkciójú szövegnek adott változata és jellegét attól nyeri el: mit ír le, mire vonatkozik /személyre, tárgyra, folyamatra, törtézésre stb./?

A tudományos szövegben azt a módszert követjük, hogy elválasztjuk a narrátor személyét a szövegtől. Nyilvánvaló, hogy a narrátor itt azonos a szerzővel, mégha a szöveg esetleg mások kísérleteit ismerteti is. Célja az információadás, információk kiegészítése, meglévők közötti kapcsolatteremtés. Más szóval: az igazság megközelítése. A nem művészi szöveg "elbeszélője" olyasmit közöl az olvasóval, olyasmiről ad információtöbbletet, amiről az olvasónak feltehetőleg van már tudása. A közös tapasztalatokra történő hivatkozás elvontságának szintjei jelzik a különbséget a valódi tudományos szöveg és a népszerű ismertetés között.

Kiválaszthatók-e a tudományos szövegekből a narratív részletek? Vagy a szövegek csupán leírásokból, megfigyelésekből és logikai elemzésekből állnak? Leírható egy konkrét, egyedi táj, egy átlagos, elvontan tételezett

földrajzi egység, egy állati szervezet működése, egy kémiai elem viselkedése, egy gép stb. A leírás lehet statikus vagy dinamikus. Mitől lesz a folyamat, a humán ágens nélküli történések sorozata narrativum? Van-e benne a pusztán fizikai-kémiai folyamat mozgásszerkezetével szemben egyfajta minőségi többlet? Ugy gondolom, a szubhumán narrativum lényege a mozgásszerkezetnek a történéssel való analogonjában rejlik. A rákos testrészt vizsgálata, a kísérleti patkányoknál végbemenő elváltozások, állapotváltozások, a gép működése és kopása stb. analóg egy humán ágenssel végbemenő történéssel. Ez az olvasó, az olvasat szempontja. Objektív vonatkozásban a folyamat, a történet egy vagy több elemre koncentrált mozgásszerkezet.

A szubhumán ágens "történéshordozó szerepe" a természettudományos szövegek sajátossága. Ugy mondtuk, a dinamikus leírás, a folyamatjelleg adja meg narratív jegyét. Az agyalapi mirigy három függeléke például a hormonháztartás fontos alapja. Ha leírjuk morfológiailag, az biztosan csak deskripció. Ha arról szólunk, miképpen szabályozzák a növekedést, a pigmentképződést stb. már dinamikus funkciókat érintettünk, és ez már történet.

G. Mendel felfedezésének lényegét a mirabilis jalapa nevű növényen szokás bemutatni. Ebben azonban csupán kauzális összefüggés realizálódik. Maga a folyamat látens, csak egyes fázisaiban ragadható meg.

Az elektronokról leírja a fizika, hogy légritkitott üvegcső végén az izzó katódból lépnek ki és áramlásukat U feszültség gyorsítja. A cső szemközti oldalát, a "képernyőt", olyan anyaggal vonták be, amely elektron becsapódására felvillan. A felgyorsított elektron útjába grafitkristály szemcséiből ülepített lemezkét helyeztek el. A grafitporon áthaladó elektronnyaláb koncentrikus körök mintáját rajzolja az ernyőre.

A szubhumán ágenssel végbemenő történet megindítója a kísérleti fizikus. A szubhumán narrativum egyik fontos

esete a kísérlet. Ez lehet általános, minden körülmények között szükségszerűen megtörténő, de adott tudományágban lehet úgy egyedi, hogy az általánost specifikálja. Ilyen például minden patológiai leírás. Ennek strukturája a nagy halmazon belüli kisebb halmaz dinamikus törvényszerűségeinek megvalósulása.

Ha most az öttényezőes narratív modellt alkalmazzuk szubhumán ágenssel végbemenő "narratív folyamatokra", akkor a predikátumot realizáló igék mind a fizikai-kémiai mozgással kapcsolatos lexémák. /mozog, csapódik, porlik, oldódik, világít stb./ A folyamat hordozóinak csak külső, észlelhető tulajdonságaik vannak, vagy legalábbis olyanok, amelyeknek az észlelhetősége a tudomány jövőjében nem kizárt. Az ágensek, vagy a paciensek, a "testes entitások" adott térben és időben játszódnak le, a téridői metszet mellé azonban odacsatlakozik a feltétel, a körülmény, mint módosító, explikáló, a valóságot felfedő elem. A történés iránya, kimenetele, célja olyasmi, mint a művészi szöveg tanulsága, mondanivalója.

Mielőtt a tudományos szöveg performativumának elemzésére térnék át, a narrátor szerepét tisztáznánk, a szöveg mögött fellelhető "világalkotó predikátumokat" vennénk szemügyre, amely egyaránt feltétele a művészi és a nem művészi narratív szövegnek, ki kell térni olyan társadalomtudományos szövegekre is, amelyekben az ágens nem szubhumán, hanem az átlag ember, vagy az átlag embercsoport. A közgazdaságtan, a történelem, a lélektan, a jogtudomány olyan sztenderdizált történeteket ír le, tanulmányoz és magyaráz meg, amelyeknek a főhőse, főhősei névtelenek. Amikor George Katona gazdaságpszichológiájában a fogyasztói embertípust írja le, visszajára fordított narrációról van szó: "Nevezzük gazdálkodó emberünket Mr. Smithnek." Ez a pseudopartikuláris jelleg a látszategyediesítés technikája. A sztenderdizált humán ágens is szerepel általánosérvényű és egyedi strukturákban, amelyek az általánost szolgálják. A jellegzetes narratív esetek téra ebben a vonatkozásban a kazuisztika.

Mind a magánjog, mind az erkölcsbölcselet művelésének fontos segédlete.

Nemcsak a természeti vagy mesterséges tárgy, az emberi testrész, gépelem és az átlag ember vagy embercsoport lehet tudományos narrációk alanya, hanem bármely humán objektiváció is, mint például a barokk zene, a reneszánsz művészete, a jőzefinizmus stb. A humán objektiváció tartalmainak mindig van szinkron és diakrón vetülete. Mindkettő a tudományos vizsgálódás tárgya, narratív szerkezetek inkább a történeti ágban lelhetők fel.

Talán érdemes külön kitérni olyan tudományokra, amelyeknek a globus intellectualis-on lévő helyük, noetikai státusuk nem tisztázott, illetőleg talán éppen változóban van. A nyelvtudományból ismert item and arrangement szemben áll az item and process-el. Az első egy statikus, térbelileg szemléltethető térképe a nyelvnek, a második a jelenségek folyamatokban történő ábrázolása, magyarázata. Azt jelenti-e ez, hogy a végső alappredikátumok az állapot és a folyamat? Nos, a matematika fejezeteit ugyanígy lehet szemlélni. Egy függvénynek van eredménye, állapota, de van genezise is. Különösen, ha görbét, értékeinek összefüggéseit vizsgáljuk.

A filozófiai rendszereket már Madách Luciferje úgy értelmezte, mint a fogalmak anyagából szőtt költészetet. Ugy látszik, hogy témánk szempontjából az állapot-folyamat, valamint a statikus-dinamikus az a fogalomkettős, amely kiindulópont lehet.

Öttényező vizsgálati modellünk alapján predikátumokat, argumentumokat, tulajdonságokat - ezek tulajdonképpen elvontabb szinten a predikátum fajtáihoz tartoznak - térbeli-időbeli helyzetet és irányt, értelmet vizsgáltunk. Az argumentumok között az ágens, láttuk, lehet:

- 1/ szubhumán,
- 2/ tárgy,
- 3/ átlagember vagy embercsoport,
- 4/ humán objektiváció.

Valamennyivel történhetik valami, mindannyian hordozói lehetnek egy eseménynek, folyamatnak. E modellel, úgy gondolom, vizsgálható a művészi szöveg narratívuma is. Hiszen magában a narratív szövegben, novellában, kisepikában, regényben nem egyszer éppen a nem-humán tényezők felmerülése viszi tovább a történetet. /Baleset, tárgy elvesztése stb./ A hegyről leguruló szikla a geológia története, más kontextusban a Sziszüphosz-monda második ága. Tisztáznunk még azt kell, mi a narrátor szerepe, célja, mi a performatívum a tudományos szövegekben.

A világalkotó predikátumok sorában a leírás bizonyítható részein kívül a "lehet, hogy", a "feltételezhető" szerepel. A lehetséges világok fogalma tehát a tudományos szöveg esetében sem nélkülözhető. Szerepe azonban a narratív leírásoknál kisebb.

A törvények, vagy törvényszerűségek leírásai, a kísérletek bemutatása, a körbonctani jelentés, a fényképezőgép működésének leírása ábrázoló, magyarázó, kísérletező és feltételező narrátorra utal. Elemeztük a kommunikációs célrendszert, amely a kijelentéshalmazok, az akciómondatok sora mögött rejlik. Hozzá kell azonban tennünk, hogy a tudományos szöveg sem nélkülöz emocionális töltetet, és ha sokkal kisebb mértékben is, de művészileg alakítja nyelvezetét, a korunkban kialakuló funkcionális stilisztika szabályai szerint.

Irodalom

Siklaci István: A történet-nyelvtanok, mint a szövegfeldolgozás alapjai. Pszichológiai Szemle. 1981/4.

E. Agricola: Erkundigungen zur Makrostruktur narrativer Texte. Linguistica. I. Satzsemantische Komponenten und Relationen im Text. 1/n

Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Studia poetica 1., Szeged, 1980.

- Voigt Vilmos: Az elbeszélés korai és egyszerű formáinak tipológiája. Az irodalmi elbeszélés folklórelméleti kérdései. In: *Studia poetica*, 1. Szeged. 1980.
- Georg H. von Wright: On the Logic of Norms and Actions. In: *New Studies in Deontic Logic*. Ed: Risto Hilpinen. Dordrecht. 1981.
- J. A. Fodor: Troubles about Actions. In: *Semantics of Natural Language*. Ed: Donald Davidson and Gilbert Harman. Dordrecht. 1972.
- Ch. J. Fillmore: Subjects, Speakers and Roles. In: *Semantics of Natural Language*. Dordrecht. 1972.
- Joseph A. Schumpeter: A gazdasági fejlődés elmélete. Ford: Bauer T. Közgazdasági és Jogi Kiadó. 1980. Budapest.
- M. Petrovskij: Morfológia Puskinszkovo "Visztrela" in: V. Brjusov Problemi poetyki. Moszkva. 1925.
- George Katona: Psychological Analysis of Economic Behavior. McGraw Hill 1963.
- Kanyó Zoltán: Az igazságfogalom az irodalmi elbeszélésben és a "lehetséges világok" szemantikája. In: *Studia poetica*, 1. Szeged. 1980.
- Lothar Hoffmann: Sprache in Wissenschaft und Technik. Veb. Leipzig. Ein Sammelband. Herausgegeben und redaktionell bearbeitet von L. Hoffmann. 1978. 6

C 43217



A Studia Poetica sorozat eddig megjelent kötetei:

Studia Poetica 1

Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Szerkesztette:
Kanyó Zoltán (1980)

Vajda György Mihály: ELŐSZÓ / Németh G. Béla: RÉSZKUTATÁSOK
ÉS SZINTETIZÁLÓ TÖREKVÉSEK KÖLCSONÖS SZÜKSÉGE / Szili József:
LÁTÓPONT; KOMMENTÁR ÉS ÉRTÉKELES AZ ELBESZÉLÉSBEN / Radnóti
Sándor: ELBESZÉLÉS VAGY LEÍRÁS? Egy régi vita új megvilági-
tásban / Voigt Vilmos: AZ ELBESZÉLÉS KORAI ÉS EGYSZERŰ FORMÁI-
NAK TIPOLOGIÁJA. Az irodalmi elbeszélés folklórelméleti kér-
dései / Szabó Zoltán: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK ROMÁNIÁBAN /
Zsilka Tibor: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK CSEHSZLOVÁKIÁBAN / Bá-
nyai János: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK JUGOSZLÁVIÁBAN / Bojtár
Endre: A NARRATOLÓGIA LENGYELORSZÁGBAN / Bernáth Árpád:
GOTTLOB FREGE JELENTÉSELMÉLETÉNEK IRODALOMELMÉLETI VONATKO-
ZÁSAI / Ruzsa Imre: INDIVIDUUMOK A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZE-
MANTIKÁJÁBAN / Kanyó Zoltán: Az IGAZSÁGFOGALOM AZ IRODALMI
ELBESZÉLÉSBEN ÉS A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA / Csúri
Károly: A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA ÉS AZ IRODALMI
ELBESZÉLŐ SZÖVEGEK ELMÉLETE / Masát András: DRÁMA ÉS KONVER-
ZÁCIÓ. A beszédaktus és a konverzációelmélet néhány aspektu-
sa irodalmi szöveg elemzésében / Bókay Antal: A VILÁGKÉPRŐL /
Józsa Péter: A GÖRÖG TRAGÉDIA NARRATIV MODELLJE / Király
Gyula: A NARRATIV EPIKA POÉTIKAI ÉRTELMEZÉSEI. A narratív
funkció többlete az alak, elbeszélő és szerzői jelentés-
szintek differenciálásában / Kovács Árpád: ÁBRÁZOLT SZÓ,
EPIKAI TÁRGYIASSÁG ÉS A MŰFAJ A NARRATIV FORMÁBAN / Fejér
Ádám: ETIKA ÉS REGÉNY. Kant etikája és az Anna Karenina /
Baróti Tibor: NÉZŐPONT ÉS ÉRTÉKELES PUSKIN "BELKIN-ELBESZÉ-
LÉSEIBEN" ÉS "DON JUAN KÖVENDÉGE" C. KISDRÁMÁJÁBAN / Dénes
Imre: AZ ELBESZÉLŐ IRODALMI SZÖVEGEK REDUKÁLÁSA / Bánréti
Zoltán: SZÖVEGTÉMA ÉS NYELVHASZNÁLAT / Martonyi Éva: REA-
LISTA SZÖVEGEN VÉGZETT SZEMANTIKA GYAKORLATOK PROBLÉMÁI.
A.J. Greimas Maupassant-elemzése / Szegedy Maszák Mihály:

AZ ELBESZÍLŐ SZÖVEGEK RÉTEGEI / VITA / Szabolcsi Miklós:
ZÁRSZÓ.

Studia Poetica 2

Literary semantics and possible worlds / Literatursemantik
und mögliche Welten. Ed. Csúri Károly (1980)

M.J. Cresswell: POSSIBLE WORLDS / Z. Kanyó: NARRATIVIK UND
"MÖGLICHE WELTEN" / Z. Kanyó: DIE VERWENDUNG DER SEMIOTIK
DER "MÖGLICHEN WELTEN" IN DER ANALYSE LITERARISCHER NARRATIVER
TEXTE / L. Doležal: NARRATIVE SEMANTICS AND MOTIF THEORY /
Á. Bernáth - K. Csúri: "MÖGLICHE WELTEN" UNTER LITERATUR-
THEORETISCHEM ASPEKT / Á. Bernáth: HEINRICH BÖLLS HISTORISCHE
ROMANE ALS INTERPRETATIONEN VON HANDLUNGSMODELLEN / K. Csú-
ri: HUGO VON HOFMANNSTHALS SPÄTE ERZÄHLUNG: DIE FRAU OHNE
SCHATTEN (STRUKTUR UND STRUKTURVERGLEICH) / Z. Kanyó:
PROBLEME DER LITERARISCHEN KOMMUNIKATION IN LINGUISTISCHER
SICHT / G. Bonyhai: WERTSPRACHE / Z. Kanyó: ÜBER "MATERIALE"
UND "PHILOSOPHISCHE" ÄSTHETIK

Studie Poetica 3

Studies in the semantics of narrative / Beiträge zur Semantik
der Erzählung. Ed. Kanyó Zoltán (1980)

Z. Kanyó: SEMANTIK FÜR HEIMATLOSE GEGENSTÄNDE. DIE BEDEUTUNG
VON MEINONGS GEGENSTANDSTHEORIE FÜR DIE THEORIE DER FIKTIO-
NALITÄT / Z. Kanyó: THE MAIN VIEWS ON FICTIONALITY IN THE
LOGICO-SEMANTIC TRADITION / G. Székely: MONTAGUE-GRAMMATIK
UND LITERARISCHE SEMANTIK / Z. Kanyó: SPRACHLICH-GEDANKLICHE
BEDINGUNGEN DER ABBILDUNG DER SPRICHWORTSTRUKTUR / E. Lang:
DIE SPRACHE EDGAR WIBEAS: GESTUS, STIL, FINGIERTER JARGON.
EINE STUDIE ÜBER ULRICH PLENZDORFS 'DIE NEUEN LEIDEN DES
JUNGEN W'. / K. Csúri: MODELL-STRUKTUREN UND MÖGLICHE WELTEN.
(EINE LITERATURTHEORETISCHE UNTERSUCHUNG ZU BORCHERTS
KURZGESCHICHTE: DIE KÜCHENUHR) / Á. Bernáth: HEINRICH BÖLLS

HISTORISCHE ROMANE ALS INTERPRETATIONEN VON HANDLUNGSMODELLEN.
EINE UNTERSUCHUNG DER WERKE 'DER ZUG WAR PÜNKTLICH' UND 'WO
WARST DU, ADAM?' / M. Szegedy-Maszák: LEVELS OF MEANING IN
NARRATIVE TEXTS / Gy. Király: THE PLUS FUNCTION OF NARRATIVE
IN DIFFERENTIATING THE SEMANTIC LEVELS OF THE CHARACTERS,
THE NARRATOR AND THE AUTHOR / L. Tarnay: SECRET AND COMMU-
NICATION. PRELIMINARY REMARKS TO A THEORETICAL APPROACH /
A. Masát: INHALT, FORM ODER KOMMUNIKATION? ZUR FORSCHUNGS-
LAGE IN DER LITERATURTHEORIE

Studie Poetica 4

Simple forms / Einfache Formen. Ed. Kanyó Zoltán
(1982)

Z. Kanyó: NARRATIVE AND COMMUNICATION. AN ATTEMPT TO FORMULATE
SOME PRINCIPLES FOR A THEORETICAL ACCOUNT OF NARRATIVE /
G.L. Permyakov: THE TRICKSTER STORY (ITS STRUCTURE AND
HEROES) / G.L. Permyakov: THE LOGICAL STRUCTURE OF SOME
RUSSIAN RIDDLES ON THE BASIC FUNCTION OF FOLK RIDDLES AND
THEIR SCIENTIFIC CLASSIFICATION / N.V. Barabanova: LOGICAL
ANALYSIS OF RIDDLES / L. Tarnay: A GAME-THEORETICAL ANALYSIS
OF RIDDLES / A. Kertész: GRUNDLAGENPROBLEME EINER THEORIE
DES WITZES (EIN WISSENSCHAFTSTHEORETISCHES EXPERIMENT) /
L. Tarnay: SECRET AND COMMUNICATION. A NEW APPROACH TO THE
CONVERTIBILITY OF DE DICTO TO DE RE / I. Fehér: COMPUTER
ANALYSIS OF FOLK-BELIEFS / J. Dombi: EVALUATION THEORY AND
LITERARY THEORY;

Studia Poetica 5

Fictionality. Ed. Kanyó Zoltán (1984)

Z. Kanyó: INTRODUCTION I. REFERENCE AND FICTIONALITY:
Z. Kanyó: REFERENCE IN FICTIONAL TEXTS, INTRODUCTION /
J. Woods: ANIMADVERSIONS AND OPEN QUESTIONS: REFERENCE,

INFERENCE AND TRUTH IN FICTION / T. G. Pavel: ON THE
 EXISTENCE OF NON-EXISTING ENTITIES (ISSUES IN THE ONTOLOGY
 OF FICTION) / J. Pelc: SOME THOUGHTS ON FICTITIOUS ENTITIES /
 G. Rauh: DEICTIC REFERENCE IN FICTIONAL TEXTS / Á. Bernáth -
 K. Csúri: ON THE RELEVANCE OF POSSIBLE-WORLDS SEMANTICS
 FOR LITERARY THEORY II. FICTIONALITY AND NARRATOLOGY:
 H. H. Lieb: QUESTIONS OF REFERENCE IN WRITTEN NARRATIVES /
 A. Steube: TEMPORAL RELATIONS IN INTENSIONAL SEMANTICS /
 K. Csúri: MODEL-STRUCTURES AND POSSIBLE WORLDS (A LITERARY
 THEORETIC ANALYSIS OF THE BORCHERT-STORY: DIE KÜCHENUHR) /
 Á. Bernáth: NARRATOLOGY = THE THEORY OF THE EPIC? / A. Bókay:
 UNDERSTANDING AS CREATING NARRATIVE STRUCTURE (THE CONCEPT
 OF "WORLD" IN A THEORY OF INTERPRETATION) / L. Doležel:
 NARRATIVE STRUCTURE AND NARRATIVE STYLE III. STUDIES ON
FICTIONALITY: Z. Kanyó: ACQUAINTANCE WITH NON-EXISTING
 ENTITIES: RUSSELL'S VIEWS ON FICTIONALITY / L. Tarnay:
 "PRETENDS", LINGUISTICS, AND GAME-THEORY (A PARADIGM CASE
 OF GENERATING FICTION).

Studia Poetica 7

Az egyszerű formák szemiotikája (Szerkesztette: Bernáth
 Árpád és Csúri Károly)

Kanyó Zoltán: AZ EGYSZERŰ FORMÁK RENDSZEREZÉSÉRŐL / Voigt
 Vilmos: EGY NEM EGYSZERŰ ÉS NEM FORMAI KÉRDÉS: AZ EGYSZERŰ
 FORMA / Kertész András: KOGNITIV ANOMÁLIÁK AZ EGYSZERŰ FOR-
 MÁKBAN. Megjegyzések a logikai konzisztencia problémájához
 az irodalomelméletben / Surányi Ágnes: AZ EGYSZERŰ FORMÁK
 ELMÉLETE ÉS A VICC / Kocsány Piroska: AZ AFORIZMA MINT SZÖ-
 VEGTÍPUS ÉS LICHTENBERG AFORIZMÁI / Tarnay László: MEGJEGY-
 ZÉSEK A TALÁLÓS EGYSZERŰ FORMÁJÁHOZ / Simonffy Zsuzsa:
 IMPLIKATURÁK ÉS LÁNCKÉRDÉSEK MINT NYELVI JÁTÉKOK / Szigeti
 Csaba: HAJNÓCZY PÉTER TALÁLÓS KÉRDÉSE: HOL LÉTEZNEK A KOPT
 NŐK? / Odorics Ferenc: MEGJEGYZÉSEK AZ EGYSZERŰ FORMÁK PRAG-
 MATIKÁJÁHOZ / Horváth Alpár Szilamér: EGYSZERŰ NARRATIV SZÖ-
 VEGEK VILÁGSZEMANTIKAI ELEMZÉSE / Rubovszky Kálmán: EGY

SZÉPIRODALMI EGYSZERŰ NARRATIV FORMA ADAPTÁCIÓS ISMÉTLÖDÉSÉRŐL / Pléh Csaba: A TÖRTÉNETSZERKEZET ÉS A FELIDÉZÉS KAPCSOLATA / Horányi Özséb: A "KÉP" SZÓ HASZNÁLATÁRÓL A MAI MAGYAR KÖZNYELVBEN - II.

Studia Poetica 8

Elements and Forms of Text / Textelemente und Textformen / Éléments de texte, formes de texte (Editors: Piroška Kocsány and Árpád Vigh)

E. Bollobás: FROM TRADITIONAL PROSODY TO GRAMMETRICS / M. Charolles: HEURISTIC PROCEEDINGS IN THE SÉMANTICS OF NARRATIVE TEXTS / L. H. HOEK: LA SEGMENTATION DE L'AMORCE ARGUMENTATIVE-COMMENTATIVE DANS LES "CONTES ET NOUVELLES" DE GUY DE MAUPASSANT / H. Kars: L'ANALYSE FONCTIONNELLE DU PORTRAIT: POSITIONS ET PROPOSITIONS / A. Kertész: ZUR GRUNDLEGUNG EINES LOGISCHEN MODELLS DER IRONIE / P. Kocsány: EIN VERSUCH ZUR BESCHREIBUNG DER TEXTSORTE "SPRUCHWEISHEIT" / J. Molnár: FROM "FROM THE HAZEL BOUGH" TO FROM THE HAZEL BOUGH / Á. Vigh: LA COMPARAISON EXEMPLAIRE OU LA NAISSANCE DU RÉCIT / T. Zsilka: ALLUSION IN LITERARY COMMUNICATION



Fk: Dr. Kocsondi András rektorh.

Készült a JATE Sokszorosító Uzenében, Szeged

Engedélyszám: 132/85.

Méret: B/5

Példányszám: 500

Fv: Lengyel Gábor

XC 31953

STUDIA POETICA 6

Az elbeszélés értelmezésének stratégiái Példák az európai és amerikai irodalom köréből

Szerkesztette: **Bernáth Árpád és Csúri Károly**

Tartalom:

Kanyó Zoltán (1940—1985)

Síklaki István: Kognitív történet modellek

Király Gyula—Kovács Árpád: Az orosz és szovjet narratív poétika Veszelo-
szkijtől Lotmanig

Csúri Károly: Vázlat az elbeszélés irodalmi magyarázatához

Bányai János: A breviárium novellák műfaja

Baróti Tibor: A „befejezetlen” („töredékes”) orosz romantikus elbeszélés
értelmezésének kérdéséhez

Szigeti Lajos Sándor: Az expresszionista elbeszélés

Orosz Magdolna: E. T. A. Hoffmann fantasztikus meséinek szerkezete

Barótiné Gál Márta: A romantikus elbeszélés epikai és nem-epikai struktúrái

Jagusztin László: Narráció és argumentáció

Martonyi Éva: A regény indításának formáiról Balzac Emberi színjátékában

Rozsnyai Bálint: Narratív stratégiák a XIX. sz. közepének amerikai regényében

Bernáth Árpád: Heinrich Böll Haus ohne Hüter (Magukra maradtak) c. regé-
nyének elemzése

Odorics Ferenc: Egy elbeszéléstípus leírása. (Németh László novellái)

Cs. Gyimesi Éva: Lét—megértés—irodalom. Ontológiai-hermeneutikai össze-
függésrendszer Kolozsvári Papp László Az alkoholista halála című regényében

Gereben Ágnes: Átutalások rendszere az elbeszélésciklus szintaktikájában

Skutta Franciska: Objektivitás, szubjektivitás és nézőpont Marguerite Duras
Moderato Cantabile című regényében

Váróczy Zsuzsa: Az ismétlés formaszervező szerepe Maupassant Két jóbarát
című novellájában

Fülei-Szántó Endre: Tudomány és narrativum

**Ez a kiadvány a Tudományos-szervezési és Informatikai Intézet
támogatásával készült**